

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CIMO DA SERRA
UMA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DA PAISAGEM

MARCO ANTONIO SANTOS
DA ROCHA FILHO

PORTO ALEGRE, OUTUBRO DE 2017

CIMO DA SERRA
UMA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DA
PAISAGEM

MARCO ANTONIO SANTOS
DA ROCHA FILHO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTES VISUAIS PELA UFRGS,
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POÉTICAS VISUAIS

ORIENTADORA: PROF^A. DR^A. ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. JOSÉ MARIANO KLAUTAU DE ARAÚJO FILHO (UNAMA)

PROF^A. DR^A MARIA IVONE DOS SANTOS (UFRGS)

PROF. DR. PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA (UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Filho, Marco Antonio Santos da Rocha
Cimo da serra: Uma narrativa fotográfica da
paisagem / Marco Antonio Santos da Rocha Filho. --
2017.
115 f.
Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. Lugar. 2. Paisagem. 3. Fotografia. 4. Livro
fotográfico. 5. Estética documental. I. Tedesco,
Elaine Athayde Alves, orient. II. Título.

Para meu pai e para meu filho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui a todos e todas que, de alguma maneira, contribuíram no desenvolvimento desta pesquisa.

À minha querida professora orientadora Elaine Tedesco, por toda atenção, estímulo e confiança em meu trabalho. À professora Maria Ivone dos Santos, por ajudar a direcionar caminhos na banca de qualificação e, mais uma vez, por acompanhar a defesa. Ao professor Paulo Silveira, pelos ensinamentos e trocas durante as disciplinas e pela disponibilidade em participar da banca de defesa. Ao professor Mariano Klautau Filho, por aceitar vir de longe e contribuir no fechamento deste ciclo. À professora Daniela Kern, pelas contribuições valiosas na banca de qualificação.

Aos colegas da turma 23, em especial Ana Carla, Bruna Elida e Tais, pelo coleguismo e amizade que transcenderam a sala de aula. Ao amigo e companheiro de trabalho Tiago Coelho, pelas trocas e pelo entusiasmo. A Eduardo Veras, pela amizade e inspiração. Às amigas Deb e Amanda, por estarem sempre por perto. À Letícia Lampert, Patricia Thiesen e Roberto Azeredo, profissionais e amigos que trabalharam para que este projeto acontecesse plenamente. A Nelson, Josué e Jânio, por abrirem suas casas e compartilharem suas histórias.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional desde sempre. Aos meus irmãos, pela amizade e pelo empréstimo dos carros que viabilizaram as saídas fotográficas. Ao Luan, por ser meu filho.

À Capes, por tornar essa pesquisa possível.

RESUMO

Cimo da Serra é uma pesquisa poética em artes visuais que parte da concepção de uma narrativa fotográfica sobre o vilarejo de Tainhas, localizado na região Nordeste do Rio Grande do Sul. Em uma análise que propõe-se como reflexão de processo de criação, busco entender os caminhos na realização de um projeto em artes visuais, sendo evocado, para tanto, alguns dos meus trabalhos anteriores, assim como de outros artistas, a fim de encontrar continuidades e procedimentos operatórios em minha produção. Os conceitos de paisagem e lugar, a técnica fotográfica, a estética documental, a construção narrativa e o livro fotográfico são questões abordadas nesta pesquisa.

Palavras-chaves:

lugar, paisagem, fotografia, livro fotográfico, estética documental.

ABSTRACT

Cimo da Serra [*Top of the mountain range*] is a poetic research in visual arts that starts from the conception of a photographic narrative about the village of Tainhas, located in the northeast region of Rio Grande do Sul - Brazil. In an analysis that proposes a reflection about creation process, I try to understand the ways on the accomplishment of a visual arts project, evoking some of my previous works, as well as of other artists, in order to find continuities and operative procedures in my production. The concepts of landscape and place, photographic technique, documentary aesthetics, narrative construction and the photobook are issues addressed in this research.

Keywords:

place, landscape, photography, photobook, documentary aesthetics.

De maneira singular, esta pesquisa tem início com uma ilha desconhecida e acaba com um jovem adolescente. Mas a verdade é que o tema central não é nem um, nem outro, e sim um pequeno vilarejo esquecido em algum lugar dos Campos de Cima da Serra, região Nordeste do estado do Rio Grande do Sul.

Começo, como convém, pelo início: a ilha desconhecida. O pré-projeto que encaminhei, em 2015, para a seleção do Mestrado em Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, previa a criação ficcional de uma expedição extraordinária em busca do último pedaço de terra intocado pelo ser humano, a Ilha Desconhecida.

Intitulado *O conto da ilha desconhecida – Um estudo sobre a natureza da paisagem e da ficção a partir do menor pedaço de terra disponível em Porto Alegre*, o projeto propunha explorar aquela que é a menor ilha do bairro Arquipélago, na cidade de Porto Alegre, como estratégia para a produção de material fotográfico a servir de base para tal narrativa. Entremeando os testemunhos fotográficos, como forma de sedimentar o relato ficcional, estariam trechos escolhidos de literatura fantástica de temática insular.

Escrevi na ocasião que, ao evocar as histórias das grandes navegações que desbravaram o mundo a partir do final do século XV, o projeto teria, entre seus objetivos centrais, questões relativas à paisagem e às especificidades de sua construção – pois, como afirma Cosgrove, “[...] a paisagem não é simplesmente o mundo que vemos, é uma construção, uma composição desse mundo. A paisagem é um modo de ver o mundo” (COSGROVE, 1998, p.13).

Naquele momento, pensava que esse novo projeto era um passo natural dentro de minha breve produção poética que, em poucos anos, havia se

desenvolvido dentro de alguns eixos comuns: a utilização da linguagem fotográfica, a criação de narrativas visuais (priorizando o formato de publicação impressa) e o interesse por questões que tocam as relações entre paisagem e memória – sejam elas pessoais ou coletivas. Começava também a flertar de forma mais consciente com estratégias de ficção¹, que busquei explorar de forma aprofundada, por fim, naquele novo projeto.

Percebo, somente agora, que o conceito de ilha simbolizava então um tema recorrente em minha produção – os lugares periféricos ou que de alguma maneira encontram-se isolados ou deslocados. Foi o caso da cidade balneária fotografada durante o período invernal, as regiões fronteiriças do sul do Brasil, ou mesmo uma pequena nação que sonhou ser o maior império do mundo².

Já dentro do Programa de Pós-Graduação, iniciou-se um período de produção intensa, tanto teórica quanto prática. O contato com os professores e os colegas me animou à experimentação, que seguiu um ritmo acentuado ao longo do primeiro semestre de mestrado, ao passo que, conseqüentemente, transformava-se meu tema de pesquisa.

Cheguei então a um ponto de retorno. Não à ilha desconhecida de meu projeto inicial, mas à a um lugar igualmente insular: o pequeno vilarejo de Tainhas. Situado entre as cidades de São Francisco de Paula e Cambará

¹ Refiro-me principalmente à obra *That crazy feeling in America* (2015), uma instalação composta de 12 fotografias e um vídeo. Através de imagens extraídas de filmes, busquei criar uma espécie de *roadtrip* fictícia pela paisagem dos EUA (Fig. 1). A obra foi vencedora do VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, sendo apresentada na mostra do prêmio, em abril de 2015, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém. O trabalho pode ser visualizado em <http://marcoaf.com/that-crazy-feeling-in-america>.

² Refiro-me as séries fotográficas *Já não é mais verão*, *Viagem pela linha invisível* e *Aqui, onde o mar se acabou*. Sobre estas histórias, contextualizarei-as ao longo da dissertação.

do Sul, Tainhas é um ponto isolado no mapa, ladeado por uma estrada que esquivou-se de sua rota original.

Não sei dizer com precisão quando decidi que este era o momento de transformar minhas ligações afetivas com Tainhas em uma pesquisa poética, mas assim aconteceu. Dei início então em março de 2016, a produção prática, a partir de saídas de campo para o vilarejo, com a intenção de produzir fotografias, mas sem ainda ter uma intenção clara quanto ao que iria emergir desse processo.

Apresento agora, juntamente com esta dissertação, o resultado poético de meu projeto de mestrado, a maquete³ de um livro fotográfico⁴. Intitulado *Cimo da Serra*, o livro encerra em si uma narrativa fotográfica cujo protagonista é a paisagem ancestral de Tainhas.

O presente estudo propõe-se então como reflexão do processo de criação deste livro – dos motivos que me levam a explorar seu tema, até a concepção do livro em si. Dividida em sete pequenos capítulos, a dissertação busca teorizar sobre questões que surgem a partir de minha prática artística.

No capítulo I, *Um lugar, Tainhas*, estabeleço o lugar que é tema de minha produção, assim como as motivações que me levaram a explorá-lo. Já no segundo capítulo, *Alguma coisa para além do nada*, reflito sobre meu interesse na matéria cotidiana, naquilo que é entendido como banal e, dessa maneira, por vezes indigno de ser assunto da arte. Na terceira parte,

³ Também chamado de “boneco” ou “boneca”, chama-se “maquete” o protótipo de um livro.

⁴ Opto por utilizar os termos “livro fotográfico” ou simplesmente “livro de fotografia” por soar-me mais natural do que “fotolivro” (em inglês *photobook*) – termo popularizado a partir da primeira década dos anos 2000. Não é interesse dessa pesquisa abordar e problematizar o uso dessas expressões. Para tanto, recomendo a leitura dos textos *Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros*, de Ronaldo Entler (disponível em <http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>) e *A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação*, de Paulo Silveira (disponível em http://tendadelivros.org/wp-content/uploads/2016/05/pretexto_Final.pdf)

Um local seguro para a incerteza, problematizo a paisagem como espaço de criação, para além de simples assunto de minha produção poética. O capítulo IV, *Respeito ao tempo*, é uma reflexão sobre o uso do equipamento fotográfico como estratégia de relação com o assunto fotografado, nesse caso, a paisagem de Tainhas. Em *A superfície aparente das coisas*, teorizo sobre o que chamo de *estética documental*, e de que maneira me utilizo dela como forma de expressão poética. *Um misterioso convite para uma aventura*, sexto momento deste estudo, apresenta os motivos e convicções que me impelem a explorar o livro como veículo para a construção de minhas narrativas fotográficas. E, por fim, no capítulo VII, *Uma narrativa da paisagem*, divago sobre as possibilidades e estratégias de criação de narrativas através do sequenciamento fotográfico, ao mesmo tempo que relato o processo de edição e produção da maquete do livro *Cimo da Serra*.

Além disso, entremeando os capítulos, apresento algumas notas soltas – pequenos relatos de processo, reminiscências ou, porque não, fabulações. Dessa forma, acredito chegar perto de dar conta de questões que o caráter científico de uma dissertação apenas toca superficialmente, permitindo assim evocar uma experiência mais ampla de um processo tão dinâmico.

O caráter fragmentário desta dissertação, com seus pequenos capítulos e ainda menores anotações e reminiscências, ao contrário de estudos aprofundados – mais verticalizados, por assim dizer –, pode ser encarado como reflexo de minha experiência no mestrado, que foi, agora tenho clareza, um momento muito mais de expansão do que centrimento. Para quem vinha de uma formação em Comunicação Social, mergulhar no campo da arte de forma sistematizada foi como ir de encontro a um vasto horizonte que se expande a cada passo.

Por esse motivo, para além de uma reflexão sobre processo, talvez essa

dissertação queira se colocar também como produto residual da construção de uma obra – assumindo as indecisões, os falsos começos, o embaralhamento entre processo artístico, pesquisa teórica e vivência cotidiana.

O mestrado mostrou-se uma experiência em que a maior parte do que foi visto, discutido, lido e pensado acabou por encontrar, com sorte, apenas as páginas dos cadernos de anotações. É um processo natural, como é toda a vivência, feita de experiências fugidias, inapreensíveis. Enchemos cadernos com palavras, garatujas, esboços, na inocente esperança de dar conta da experiência.

Sendo assim, assumo aqui o formato de caderno, por achar que essa é a maneira mais sincera de encarar minha pesquisa.

Um caderno como a pré-história de uma obra, como o hiato entre certezas.

I

UM LUGAR, TAINHAS

[...] uma viagem de São Francisco de Paula a Tainhas nos conduz através de belos campos planaltinos. Ondas sobre ondas de coxilhas gramináceas, entre as quais serpenteiam, ladeados de paupérrimos cordões de galeria, os afluentes do Cai alteiam-se para os horizontes do norte e do leste. A grama, baixa e intensamente verde, mesmo no verão, mais alta e mais palmácea nas depressões, cresce sobre uma camada de alguns decímetros de terra turfosa preta, que por sua vez descansa sobre a rocha meláfrica. Esta, quase sempre, apresenta juntas horizontais, assemelhando-se, em alguns lugares, a pedras artificialmente dispostas em muro. Em outros lugares, vastas porções de meláfiro amigdalino, coberto e crivado de múltiplas formações de quartzo, afloram à superfície. Não raras vezes, a rocha, já profundamente decomposta, deixou, a poucos centímetros abaixo do tapete gramináceo, horizontes de ágatas e drusas de quartzo hialino e ametista.

Pe. Balduino Rambo, *A fisionomia do Rio Grande do Sul*

Tomando a RS-020 na altura de São Francisco de Paula, sentido norte, percorre-se cerca de dez quilômetros até que seja possível vislumbrar algo dos “belos campos planaltinos” descritos por Pe. Balduino Rambo no início da década de 1940. Saindo do centro da cidade rumo ao vilarejo de Tainhas, o que se vê é uma paisagem que nas últimas seis décadas foi tomada por intermináveis lotes de eucaliptos para corte, pequenos comércios de beira de estrada, uma ou outra casa.

É quando, de um só golpe, o horizonte se abre por completo, e surgem os campos ondulados que Rambo descreveu. O olhar não dá conta de abarcar o largo horizonte que divide o céu e as coxilhas, enquanto o carro percorre a estrada.

[O horizonte] é uma linha que não se limita simplesmente a separar e, ao mesmo tempo, unir (diferenciando um do outro) o Céu e a Terra [...]. É a primeira linha para nossa construção de mundo [...]. O papel do horizonte é justamente vincular o modelo de funcionamento do mundo à vida cotidiana, à escala de âmbito doméstico e permitir que a ordem local coincida com a ordem cósmica, exatamente porque configura uma

interligação, não entre o que é finito e o que é infinito, mas entre duas diferentes concepções do próprio mundo: a concepção segundo a qual o mundo compõe-se de processos e relações, e aquela em que o mundo compõe-se de coisas (FARINELLI, 2007, p. 27).

À vista desse horizonte – sua escala simultaneamente cósmica e local, como sugere Farinelli – é possível para mim reconhecer as memórias de meu pai, as histórias de sua infância e de nossa família. Ao mesmo tempo, a paisagem extensa, quase infinita, traz à lembrança os vastos campos do oeste do estado. É o próprio Pe. Rambo, em outra passagem de sua extensa descrição da paisagem do Rio Grande do Sul, que propõe a comparação entre o planalto, na região dos Campos de Cima da Serra, e a campanha, na chamada região do Pampa. Para ele, o que diferencia as duas regiões, semelhantes em suas topografias campestres, pouco acidentadas, são as formas de contemplação distintas que cada uma sugere: “[...] a campanha causa a impressão da ilimitada liberdade, de um derramamento sem peias para o horizonte; o planalto, pelo contrário, apesar da largueza de suas vistas, convida à concentração, fechado como está, por limites naturais, de todos os lados” (RAMBO, 2005, p. 360).

Para além da distinção de percepção contemplativa, as duas regiões, embora semelhantes em sua topografia natural, diferenciam-se também por ocuparem distintos lugares no imaginário regional. Enquanto o Pampa pode ser considerado a própria configuração da paisagem rio-grandense – local mítico de onde provém não somente as tradições gaúchas (inventadas ou não), mas a própria essência da identidade do estado¹ –, os Campos de Cima da Serra são uma terra amplamente explorada pelo turismo, por suas belezas e atrações naturais, assim como pelo clima ameno, “europeu”, diz-se.

O processo de ocupação da região serrana iniciou-se ao final do século XVIII

¹ “O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior.” (RAMIL, 2009, p. 19)

em função do trânsito de tropeiros bandeirantes que vinham ao Rio Grande do Sul em busca de mulas para serem usadas nas minas de extração de ouro no Sudeste do país. Já nessa época os habitantes originais da região, índios da etnia Caáguas, haviam sido praticamente dizimados pelos primeiros bandeirantes que percorreram o planalto (Fonte: Biblioteca IBGE).

Se a região como um todo funda-se como área de trânsito, o vilarejo de Tainhas é diretamente resultado desse processo. Localizada ao meio do caminho entre São Francisco de Paula (município do qual faz parte) e Cambará do Sul, Tainhas é uma pequena vila que funcionava como ponto de parada de viajantes: primeiro, os tropeiros que subiam a serra rumo ao Sudeste do país e, mais tarde, caminhoneiros que faziam o trajeto entre Cambará e Porto Alegre, levando principalmente madeira extraída dos inúmeros capões de araucárias nativas que interrompiam a planura dos campos planaltinos – as quais, anos depois, após a quase completa extração da árvore-símbolo da região, seriam substituídas por pinus e eucalipto.

Desde o período em que se iniciam minhas lembranças – quando a névoa da amnésia da primeira infância começa a se dissipar, entre os três e quatro anos de idade –, tenho na memória meu pai lembrando de tempos áureos em que Tainhas vivia repleta de viajantes, deixando o pequeno vilarejo em certo estado de euforia. Histórias de duelos de adaga, suicídios por amor, pequenos furtos a caminhões de frutas tornaram Tainhas um lugar mítico em minha memória afetiva.

Nascido em São Francisco de Paula, meu pai viveu seus primeiros anos na vila, entre as décadas de 1950 e 1960. Cerca de trinta anos depois, a antiga estrada de chão batido que ligava São Francisco a Cambará começou a ser asfaltada, em um procedimento que, pelo relato de moradores, se arrastou

por anos. No final do processo, por motivos que não parecem claros², o desenho da nova estrada acabou por fazer um desvio de cerca de oitocentos metros na altura de Tainhas. O vilarejo, assim como um pedaço de poucos quilômetros da estrada de terra, permaneceram à margem do progresso que a nova estrada anunciava, como um monumento esquecido não somente no espaço, mas também no tempo.

Não sei se essa Tainhas da lembrança de meu pai alguma vez existiu – ou se de fato existiu tal qual ele a descreve –, mas sei que ela, por vezes, parece mais real para mim do que o vilarejo de terra avermelhada que encontro toda vez que cruzo os oitocentos metros que a separam da nova estrada de asfalto. A antiga estrada ainda está lá, de chão batido, cortando o povoado em dois, assim como várias casas de madeira da época de meu pai, algumas abandonadas, outras não.

Esse cenário – que pode configurar desolação e melancolia para aqueles propensos a esses sentimentos – parece evidenciar “os vestígios de um conjunto de futuros abandonados” (SMITHSON, 1996, p. 72), tal qual a Passaic do artista estadunidense Robert Smithson (1938 – 1973) fixada em artigo publicado na edição de dezembro de 1967 da revista *Artforum*, *The Monuments of Passaic*, em que Smithson faz um relato textual e fotográfico sobre uma viagem a sua cidade natal (Fig.2). Em sua “odisséia suburbana” (Ibid.), o artista reflete sobre a paisagem pós-industrial de Passaic a partir dos “monumentos” que encontra pelo caminho.

Penso que, assim como a cidade suburbana explorada por Smithson em seu “tour”, o vilarejo de Tainhas também sobrevive “sem um passado racional e

² Como estratégia artística, tomei a decisão de não buscar relatos “oficiais” no que consta à história recente de Tainhas ou, mais especificamente, aos fatores políticos, econômicos ou sociais que envolveram o caso que aqui descrevo, a pavimentação da RS-020. Ao contrário, minha estratégia (e interesse) é buscar na vivência com as pessoas e com o próprio local respostas para tais questões. O fato de serem inconclusivos e, por vezes contraditórios, é que tornam esses relatos muito mais interessantes e, porque não, mais “reais”.

sem os ‘grandes eventos’ históricos” (SMITHSON, 1996, p. 72).

Tainhas, obviamente, não é somente feita de futuros abandonados. Está mais para uma espécie de palimpsesto de histórias – tanto humanas quanto naturais. Isso porque, logo à frente de uma quinquagenária edificação de madeira, o Clube de Moradores, encontra-se um posto de gasolina no qual frentistas entediados, sentados em cadeiras de plástico, esperam possíveis clientes. Mais adiante, a poucos metros de uma casa onde ouve-se sertanejo universitário em alto volume, um muro de taipa, provavelmente centenário, separa um campo de pasto de uma plantação de repolhos. O tempo lá, portanto, não deixa de passar. É como se em determinados terrenos ocorressem longos saltos temporais, como uma nave espacial que atravessa um “buraco de minhoca” em uma ficção científica qualquer.

Ou ainda, talvez, essa alteração na rota da estrada tenha feito com que o tempo em Tainhas voltasse a ser um tempo primitivo, ou seja, cíclico, ditado pela relação entre o trabalho na terra e as estações do ano, assim como os antigos acreditavam ser o movimento próprio da natureza (TUAN, 2012, p. 207). Quem sabe, tal qual o objeto moderno que é, a estrada asfaltada continue seguindo o tempo evolutivo, rota única rumo a um progresso inalcançável. Aos poucos, a proximidade do asfalto abala a estrutura temporal de Tainhas, criando fissuras, rasgões que marcam a terra, põe abaixo estruturas geológicas, ao mesmo tempo em que faz surgir edificações assépticas de alvenaria – “ruínas ao reverso”, diria Smithson, “o oposto da ‘ruína romântica’ porque [...] não *tombam* em ruína depois que são construídos, mas *emergem* como ruínas antes de serem construídos” (SMITHSON, 1996, p. 72).

Tainhas surge como uma contra-imagem da nova estrada: onde em uma tudo é movimento, na outra é parada; onde em uma há retidão, estabilidade, na outra há a instabilidade das reentrâncias de uma passagem construída pelos

cascos dos cavalos e bois que abriram a estrada entre o “mar ondeante de coxilhas” (RAMBO, 2005, p. 208).

Lugar, segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan, é um conceito que designa um espaço carregado de valor e subjetividade. “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (TUAN, 2013, p. 167), afirma o autor. “[...] Se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 2013, p. 14).

Tainhas é pra mim isso: um lugar. Lugar de parada onde, por conta de minhas relações afetivas e sentimentais, busco meditar, através da produção artística.

30 de março de 2016

Dirigindo pelo pequeno trecho que restou da antiga estrada de Tainhas, paro ao ver as marcas de escavamento em uma coxilha à margem da via. Um considerável pedaço de terra parece ter sido removido do local, que ainda apresenta as marcas das garras da escavadeira. Bem no topo do monte, um arbusto brota entre as rochas e o mato. Com o equipamento às costas, passo por baixo da cerca de arame que demarca a propriedade e subo pelo terreno acidentado.

O sol da tarde em campo aberto é forte, fazendo com que o equipamento que trago na mochila pareça mais pesado do que já é.

Depois de uma pequena caminhada de reconhecimento pelo terreno, decido o local da tomada e monto a câmera sobre o tripé. Enquadro, faço o foco, mudo o enquadramento para que uma parte da estrada apareça no canto direito do visor, faço o foco novamente, meço a luz, ajusto a abertura do diafragma e a velocidade do obturador, espero que uma nuvem, que se move para a esquerda do quadro, saia de trás do arbusto e só então aperto o botão disparador.

O movimento do espelho da câmera de médio formato, subindo e descendo, quebra o silêncio da paisagem.

Caminho um pouco mais campo a dentro para testar um novo ângulo da cena, com a estrada passando bem ao fundo. Nesse deslocamento de poucos metros, tudo muda no visor da câmera. A cena agora é iluminada por trás, em um contraluz bonito, mas dramático demais, penso.

Após refletir por alguns minutos, e já satisfeito com o primeiro registro, descido não fazer uma tomada adicional. Tenho mais dois dias pela região, reflito, e seria prudente economizar filme.

II

ALGUMA COISA PARA ALÉM DO NADA

Foi a partir de outro lugar, a cerca de cem quilômetros de distância de Tainhas, que comecei a pensar na paisagem como algo dinâmico, passível de ser ao mesmo tempo ateliê e matéria-prima para uma pesquisa que por vezes busca questões pessoais e íntimas: a cidade de Tramandaí, litoral norte do Rio Grande do Sul.

*Já não é mais verão*¹ (2010-2013) é uma série de fotografias realizadas a partir de incursões por essa cidade balneária, sempre durante o inverno, período em que se encontra vazia – como em um tempo suspenso, à espera do retorno do verão. Ao começar a fotografar de forma despretençiosa minhas caminhadas à beira da praia durante os finais de semana de inverno, fui aos poucos percebendo que aquela paisagem acinzentada e fria materializava meus sentimentos algo nostálgicos e melancólicos em relação ao balneário e aos verões passados lá em minha infância e adolescência. Dessa forma, surgiu uma série de fotografias que buscava engendrar certa narrativa sobre uma paisagem interior que se projeta no espaço geográfico.

Em *Já não é mais verão*, os deslocamentos guiaram minha atenção para situações ordinárias que o olhar indiferente do dia a dia não dá conta de apreender. Tais objetos e cenas anódinas – a pilha de tijolos, a guarita de salva-vidas, as marcas de pneu na areia da praia, as casas com janelas fechadas – eram, para mim, como rastros materiais das reminiscências dos verões de minha juventude (Fig. 3 e 4).

Pensando os caminhos da fotografia ao longo de sua breve história, o teórico francês André Rouillé aponta que

a fotografia, por sua natureza em contato direto com o mundo, terá

¹ Com *Já não é mais verão*, fui um dos ganhadores do XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012. Por conta do prêmio, foi realizada uma exposição individual na Galeria Augusto Meyer, na Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre), entre outubro e novembro de 2013. Posteriormente, a exposição foi montada no Ateliê da Imagem (Rio de Janeiro), em março de 2014, e no International Festival of Photography PhotoVisa (Krasnodar, Rússia) em outubro de 2015. Todas as imagens do projeto *Já não é mais verão* podem ser visualizadas pelo endereço eletrônico <http://marcoaf.com/ja-nao-e-mais-verao>

contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no banal, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade. [...] as obras abordam zonas do real outrora completamente excluídas da arte, devido a sua trivialidade excessiva, sua banalidade inaceitável, ou sua familiaridade indigna. Aquilo que, muitas vezes, aflora apenas à margem das imagens, como um excedente, hoje se tornou o centro. (ROUILLÉ, 2013, p. 414)

Tal atenção dada aos temas, situações e objetos banais é um traço recorrente na produção contemporânea da fotografia, como deixa claro Rouillé. O próprio caráter mundano do meio – uma prática muitas vezes vista apenas como um ato técnico, sem autor – parece ter ampliado o espectro do visível, daquilo que é digno de ser assunto da arte.

Um exemplo icônico dessa atenção ao cotidiano, é o trabalho do fotógrafo estadunidense William Eggleston (1939) – cuja imensa produção, que data dos anos 1960 e se estende até o presente – é um panorama vibrante e singular da cultura de seu país sob o ponto de vista do cotidiano do próprio fotógrafo. Os temas de Eggleston são encontrados no seu dia a dia: dos supermercados de sua cidade, passando pela casa de seus amigos, estranhos que encontra em bares e lanchonetes, ou simplesmente objetos e situações que chamam sua atenção na rua.

A fotografia que ilustra a capa de seu primeiro livro, *William Eggleston's guide* (1975), é emblemática de seu interesse pela matéria cotidiana (Fig. 5). Nela, de um ângulo muito baixo, provavelmente com a câmera apoiada ao chão, Eggleston retrata, em primeiro plano, um triciclo infantil de guidão e pneus gastos. Ao fundo, uma tranquila rua suburbana de casas de tijolo à vista. No centro da imagem, posicionado entre as rodas do triciclo, um elegante carro reside na garagem coberta de uma das casas.

Não é à toa que essa imagem foi escolhida para estar na capa do “guia” do então jovem fotógrafo. Ela não serve apenas como uma amostra significativa de sua produção fotográfica, mas é, principalmente, uma declaração de

princípios: expressa o poder que a fotografia tem de transformar o mais ordinário dos objetos em algo monumental.

Décadas mais tarde, Charlotte Cotton comentaria este tipo de abordagem frente ao banal, recorrente na produção fotográfica graças, entre outros diversos fatores, à monumental influência da obra de William Eggleston no campo da fotografia contemporânea:

Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial. Tratamentos sensuais e saborosos, mudanças na escala ou no contexto típico, simples justaposições e correlações entre formas e formatos – todas estas técnicas são empregadas nesta abordagem (COTTON, 2010, p. 115).

Já na produção brasileira, o livro fotográfico *Centro* (2014), de Felipe Russo (1979), se destaca pela atenção dada aos objetos que o fotógrafo encontra em suas caminhadas pela região central da cidade de São Paulo. Realizadas sempre no início da manhã, antes do bairro ser inundado no caos, as imagens de Russo retratam a vida agitada do centro através de uma estratégia que identifique similar a empregada por mim em *Já não é mais verão* – ou seja, trabalhando a partir de rastros, daquilo que é deixado para trás. O cuidado com que fotografa tais objetos com sua câmera de grande formato², faz com que eles se tornem esculturas involuntárias, como monumentos ao vernacular, à improvisação e ao caos que é a essência da maior cidade da América Latina (Fig. 6).

Assim como esses dois artistas, meu interesse volta-se constantemente para os detalhes anódinos do cotidiano. Mesmo quando me proponho a explorar um território ou tema histórico – como, por exemplo, na série de

² O termo “formato” em fotografia, diz respeito ao tamanho do material sensível (películas ou sensores digitais). Consequentemente, a medida do material sensível vai influenciar proporcionalmente no tamanho da câmera: via de regra, quanto maior o formato, maior o tamanho do aparelho fotográfico. Câmeras de grande formato, costumeiramente, utilizam chapas de filmes fotográficos de 4x5 ou 8x10 polegadas.

fotografias *Aqui, onde o mar se acabou*³ (2014) –, é através do ordinário que construo meu discurso, deslocando e ressignificando, através da mediação do aparelho fotográfico, os elementos banais do cotidiano.

Realizado durante uma residência artística em Lisboa, Portugal, este conjunto de fotografias busca ser uma espécie de contrapartida às viagens filosóficas – expedições financiadas pela coroa portuguesa no final do século XVIII para a realização de estudos sistemáticos dos recursos naturais e humanos de suas colônias. Em minhas imagens, procurei representar Portugal como uma nação que vive ainda à sombra de seu grandioso passado colonial, quando sonhava em ser um imenso império tropical e ultramarino. Para tanto, ao invés de fotografar os inúmeros monumentos e sítios históricos referentes ao passado navegador do país, busquei deter meu olhar sobre objetos e cenários ordinários que encontrava em minhas caminhadas e viagens.

É o caso da fotografia *Pastelaria Camões, Lisboa* (Fig. 7), que apresenta uma pintura exposta em uma parede de lajotas frias, iluminada por uma débil luz fluorescente. Na pintura, é representada a cena onde o célebre poeta Luís de Camões foge de um naufrágio, nadando com um dos braços, enquanto o outro segura o manuscrito de sua obra máxima, *Os Lusíadas*. A anedota, famosa na mítica biografia do poeta, é representada de forma pobre, amadora, *kitsch*, muito longe de ser uma imponente e clamorosa vista histórica. Indigna dos museus, a pintura reside anônima, em um canto da pastelaria que leva o nome do famoso autor lírico.

Diferente de *Aqui, onde o mar se acabou*, em *Cimo da Serra* retorno a um lugar longe do apelo dos grandes feitos históricos, como em *Já não é mais*

³ Até o momento, *Aqui, onde o mar se acabou* foi apresentada apenas de forma parcial em exposições coletivas: em 2015 no 11º Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco (Paraty), e em 2016 nas exposições *Experiência urbana* (Campus Central da UFRGS, Porto Alegre), *Este não é um filme de ficção* (Mangue, Porto Alegre) e *Future memories* (Encontros da Imagem, Braga, Portugal). Atualmente trabalho em um projeto de livro, ainda sem previsão de ser lançado. As fotografias da série podem ser visualizadas no endereço <http://marcoaf.com/aqui-onde-o-mar-se-acabou-1>

verão.

Tainhas não é um cartão postal, ou o cenário de um grande evento (presente ou passado). Não há qualquer interesse da história oficial em se debruçar sobre um local onde, aparentemente, nada acontece. Mas, para aquele disposto a olhar, é um lugar de memória – um sítio arqueológico em potencial, carregado de tempos simultaneamente discrepantes e concomitantes.

O interesse por um lugar anódino como Tainhas é também, de certa forma, um posicionamento político – um modo de resistência, e faz pensar no argumento de André Rouillé sobre a presença do banal na fotografia contemporânea:

(...) diante das tecnologias que incessantemente ampliam os limites do visível, diante das mídias que sonham em projetar os espectadores aos confins do mundo, diante das imagens de síntese, que afogam o real nas miragens do virtual, diante das sofisticações gráficas da indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc. Nessa situação, um número crescente de artistas utiliza a fotografia (considerada simples, grosseira, e mesmo pobre) para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. Simplesmente, sobriamente, diretamente (ROUILLÉ, 2009, p. 415).

Olhar para o que é próximo, insignificante ou abjeto pode ser uma forma de tecer novas tramas paralelas aos discursos hegemônicos, assim como de refletir sobre questões universais a partir de um ponto de vista marginal. O cotidiano é matéria inesgotável para aquele disposto a olhar. Como assinala o escritor Peter Turchi:

[...] uma forma na natureza, como um litoral - ou mesmo um lago em um jardim - é infinito. Quanto mais nos aproximamos, mais detalhes encontramos. A única limitação a nossa visão é a limitação da nossa capacidade de ver. Para encontrar algo novo, simplesmente temos que estar dispostos a olhar mais de perto, com mais cuidado (TURCHI, 2004, p. 207).

A fotografia do detalhe de uma rústica cerca (Fig. 8), por exemplo, pode nos dar uma dimensão de tempo e –, por que não? –, de narrativa, para

pensar os modos de habitar um lugar: um estranho e involuntário motivo escultórico, uma pedra vertical, fazendo as vezes de viga; sobre ela uma rústica pedra ovalada; um emaranhado de arame preso de forma grosseira às pedras, como se fosse uma cerca. Olhando com atenção, distinguem-se dois arames distintos: um, farpado, sem manchas de oxidação, novo; o outro, comum, com a coloração amarelada da passagem do tempo.

A improvisação, o caráter narrativo e o sentido temporal presentes em um objeto tão ordinário, resumem o fascínio exercido para aquele que se dispõe a olhar com atenção. Como um amigo certa vez escreveu em uma espécie de missiva endereçada a mim: “Sempre há alguma coisa para além do nada” (FILHO, et. al., 2014, p. 11).

2 de maio de 2016

Na região rural de Tainhas, a poucos quilômetros do vilarejo, fotografo a curva da estreita via arborizada. Concentrado em meu ofício, demoro a perceber o homem que se aproxima. A barba espessa e branca não esconde a expressão mista de curiosidade e desconfiança.

Nos apresentamos timidamente. Sua grande mão calejada e de unhas sujas do trabalho no campo tem um aperto ao mesmo tempo firme e delicado. Antevendo a pergunta sobre o que faço ali, me adianto. Explico que estou fotografando a paisagem para um trabalho artístico, emendo que venho de Porto Alegre, mas que minha família é originária de São Francisco de Paula, mais precisamente de Tainhas, e esse é o motivo do meu interesse em fotografar suas paisagens.

O sobrenome da minha família é Rocha, digo. Josué – esse é seu nome – diz que conhece alguns Rocha de São Francisco. Lista vários, um dos primeiros sendo meu avô, Mário Soares da Rocha. Ele parece não ouvir quando aponto a coincidência, e continua contado sobre seus conhecidos, incluindo um rapaz que era colega de seu irmão mais velho: Marco Rocha, o Marquinho... Da última vez que ficou sabendo, morava em Gravataí, onde havia casado.

É o meu pai, afirmo.

III

UM LOCAL SEGURO PARA A INCERTEZA

Por ter formação no âmbito do fotojornalismo, minha produção foi encaminhada para construir-se desde o início a partir de um contexto exterior – o “fora” e o “outro” como matéria de criação. É natural para mim, então, utilizar uma metodologia exploratória, fora dos limites físicos do ateliê.

É no território ancestral de Tainhas – na estrada, ou em caminhadas campo a dentro, passando por cercas de arame farpado, atravessando antigas pontes de madeira ou subindo ao alto das coxilhas –, que reside meu ateliê, esse “local seguro para a incerteza”, como tão bem definiu o artista sul-africano William Kentridge (1955):

[O trabalho no ateliê é a atividade de] criar espaço para a incerteza. Para dar a um impulso, um objeto, um material, o benefício da dúvida. Seguir os impulsos que parecem tolos sem um destino. [...] Entender, esperar e acreditar – não por convicção – que a partir da experiência, do fazer físico e das imperfeições da técnica [...] partes do mundo e de nós, que não esperávamos ou não expressávamos até vê-las, são reveladas. (KENTRIDGE, 2014).

Em um primeiro momento, portanto, minha vivência no ateliê é uma experiência de campo e de deslocamento. Um ateliê errático, por assim dizer, como nas antigas cidades nômades descritas por Francesco Careri: “[...] um infinito vazio desabitado e muitas vezes impraticável: um deserto em que é difícil orientar-se, como um imenso mar onde o único rastro reconhecível é o sulco deixado pelo caminhar, um rastro móvel e evanescente” (CARERI, 2013, p. 40),

É interessante perceber que, mesmo dentro de um ateliê mais “tradicional”, Kentridge percebe no ato do deslocamento uma metáfora potente para o processo de criação. O artista descreve uma caminhada circular e repetitiva por seu lugar de trabalho, como a imagem de um zootrópio¹, ao qual fica

[...] tentando reunir os fragmentos flutuantes – imagens na parede do ateliê, ideias que estão pairando no ar – para achar o ponto inicial

¹ Aparelho pré-cinematográfico onde uma mesma imagem em movimento repete-se em *loop*.

para um desenho ou uma frase. Tentando reunir os fragmentos para [...] ter coerência. Sentindo a pressão pela coerência [...]. Tornando-se uma espécie de zootrópio do pensamento, enquanto sei que as ideias e as imagens irão se esclarecer na ação física de fazer o trabalho. (KENTRIDGE, 2014).

Se Kentridge ronda o ateliê em busca de um traço para um desenho, em minha experiência procuro cenas, vistas e objetos que, mediados pelo ato fotográfico, se tornarão como frases ou palavras em minha escrita final, ou seja, na concepção da obra em si – neste caso, um livro.

“Produzir fotografias”, escreve o fotógrafo e ensaísta estadunidense Tod Papageorge, “é um processo tão instintivo e às cegas quanto qualquer coisa que um poeta ou artista empreende frente uma folha ou quadro em branco.” (PAPAGEORGE, 2011, p. 152). Deslocando-me pela paisagem dos Campos de Cima da Serra – como Kentridge pelo seu ateliê – vou reunindo essas imagens que aparecem diante de mim, levado por meus impulsos, de forma intuitiva, sendo afetado pelo contato direto com o território, respeitando a dimensão física do ato criador que o artista sul-africano elogia. “Trata-se aqui de ser conduzido pelo corpo, ao invés da mente simplesmente dar ordens a ele.” (KENTRIDGE, 2014)

Novamente penso em Robert Smithson. Dessa vez não exatamente por seus locais de interesse – ou seja, territórios periféricos, à margem das grandes metrópoles e, conseqüentemente, dos grandes fatos históricos –, mas mais especificamente pela lógica de considerar a prática do artista para além do confinamento do ateliê, deslocando-a para um contato direto com o espaço geográfico. Em um texto datado de 1968 (vale lembrar, em um contexto marcado pelo intenso questionamento sobre os limites da arte e do fazer artístico), Smithson afirma:

O artista moderno em seu “ateliê”, trabalhando através de uma gramática abstrata e nos limites de seu “ofício”, está preso em uma [...] armadilha. Quando as fissuras entre mente e matéria multiplicam-se em uma

infinidade de lacunas, o ateliê começa a ruir e desmoronar como a Casa de Usher, até que mente e matéria confundem-se infinitamente. A libertação do confinamento do ateliê emancipa o artista para além das armadilhas do ofício e a servidão da criatividade. (SMITHSON, 1996, p.107)

Essas palavras de Smithson são uma dura crítica ao pensamento formalista vigente na época, que viam como o ápice da prática artística a produção dos pintores expressionistas abstratos. É uma visão negativa do trabalho no ateliê tradicional – praticamente o oposto do processo dinâmico e energético descrito por William Kentridge –, pois há naquele momento uma necessidade por parte do então jovem Smithson de romper com os cânones do sistema das artes. Sendo assim, não somente seu discurso, mas principalmente sua produção vai ser voltada para um contato direto com a paisagem – ora interferindo diretamente nela, ora extraíndo dela impressões (fotografias, relatos, mapas) e extratos materiais (Fig. 9).

A partir das propostas e produções de artistas como Smithson, o espaço para a criação artística vai ser repensado. Para Nicolas Bourriaud, “[...] o ateliê perdeu sua função inicial: ser ‘o’ lugar de fabricação de imagens”. Dessa forma, como parte do processo de criação “o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las.” (BOURRIAUD apud TEDESCO, 2009, p. 78).

É claro que, antes mesmo da declaração de Smithson, uma série de artistas já tinham em sua prática o trabalho a partir do contato direto com a paisagem. É emblemático o caso do pintor pós-impressionista Paul Cézanne (1839 – 1906), para quem o ato de pintar era uma tentativa de “‘realizar’ as suas sensações em presença da natureza” (READ, 2001, p. 15).

A ambição de Cézanne era obter o mesmo efeito de monumentalidade [dos grandes pintores do passado] conservando a intensidade da imagem visual, e era isso que ele queria dizer com “refazer Poussin a partir da natureza”, “pintar um Poussin vivo ao ar livre, com cor e luz, em vez de uma daquelas obras criadas em estúdio, onde tudo tem a coloração castanha de uma luz natural esmaecida, sem reflexos do céu.” (READ, 2001, p. 17)

Na produção contemporânea em artes visuais, um bom exemplo das tensões entre paisagem e ateliê é o livro da artista Marina Camargo (1980) *Como se faz um deserto* (2013). A publicação funciona como uma espécie de obra inacabada, ou, nas palavras da própria artista, como “[...] a formação de um pensamento em processo” (CAMARGO, 2013, p.6). Formado por uma série de textos – tanto da autora, quanto de convidados – e fotografias, o livro apresenta-se como uma reflexão sobre a região do sertão, seja em seus aspectos geográficos ou históricos.

No sertão da calma do pensamento é um dos dois textos de Camargo presentes em *Como se faz um deserto*. Nele a autora traz à tona seus questionamentos e suas inseguranças na construção da pesquisa – como, por exemplo, o receio de retratar a seca da região, o que, segundo ela, poderia levar a uma compreensão rasa e carregada de senso comum.

A preocupação central da reflexão da artista é certa busca por tentar demarcar espacialmente e de forma exata onde fica o sertão. A ideia de delimitação territorial e geográfica – que já havia aparecido em outras obras suas² – aqui se mostra novamente realizável apenas enquanto processo, ou seja, no próprio ato de ambicionar a compreensão de dito território. Se durante o processo de pesquisa – empreendida a partir de uma extensa viagem pela região –, o sertão virou para Camargo um “lugar inalcançável” (CAMARGO, 2013, p. 19) é talvez porque uma paisagem – qualquer paisagem – nunca é algo estático, mas sim “[...] uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso.” (DARDEL, 2011, p. 31).

No decorrer do texto – ou melhor, no decorrer da viagem – a artista é tomada de uma consciência daquilo que o geógrafo Eric Dardel pontua como um

² Por exemplo, a obra *Tratado de limites* (2011), realizada para a 8ª Bienal do Mercosul.

“conflito entre o geográfico como interioridade, [...] e o geográfico como exterioridade” (Ibid, p.34). Nesse ponto de virada, Camargo se dá por conta que o sertão que tanto buscava delimitar havia por fim tomado conta de si e que, a partir de então, “só podia ver o mundo a partir desse lugar – desde fora do mundo, desde dentro do sertão” (CAMARGO, 2013, p. 19).

“Interior” e “exterior”, assim como “paisagem” e “ateliê” acabam por ser conceitos que não dão conta da experiência vivida pela artista. Para Camargo, não há classificação que possa delimitar sua prática – da mesma forma que, mesmo em um formato tão definitivo como o livro, sua estratégia é apresentar a obra como processo. Talvez daí venha a escolha por mostrar tanto fotos realizadas na viagem quanto fotos de seu ateliê, sem nenhuma distinção ou hierarquia entre esses dois espaços. O que em um primeiro momento poderia ser visto como dois tipos distintos de imagens, ou seja, as fotografias-obras (paisagens do sertão) e as fotografias-pesquisa (ateliê), são apresentadas misturadas, muitas vezes dividindo a mesma página dupla (Fig. 10). O que a artista parece apontar é que, em sua produção, espaço de criação não pode ser localizado, quicça, medido. Se Marina Camargo não consegue definir onde fica o sertão, parece tão pouco conseguir (ou ter interesse em) definir onde exatamente se localiza sua prática artística.

Como aponta o geógrafo Yi-Fu Tuan, *sentir* um lugar leva tempo:

[...] isso se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e ao longo dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do Sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar (TUAN, 2013, p. 224).

É a busca por esse conhecimento advindo do tempo que se desdobra em rotina – das caminhadas e deslocamentos circulares, dando voltas e mais voltas pelos caminhos de chão batido – que se desenvolve, em um primeiro momento, meu processo. A fotografia, nesse sentido, passa a ser um

instrumento tanto de observar quanto de *estar* no lugar: faz com que até o mais introspectivo dos aventureiros tenha que se abrir-se para um embate com o mundo.

19 de fevereiro de 2017

Nelson é um homem de porte físico impressionante para alguém de 79 anos de idade. A camisa com os botões abertos revela um tórax musculoso, enquanto carrega lenha de um lado para o outro do pátio.

Horas antes nos conhecemos na rua de chão batido em que é proprietário de uma pequena casa de madeira e de um vasto terreno onde cria alguns cavalos e cultivava uma modesta plantação de eucaliptos.

Nelson parou o carro ao meu lado enquanto eu buscava fotografar a estação elétrica que, ao longe, quebrava a monotonia do horizonte naquele domingo chuvoso.

Gosto disso aí que tu tá fazendo, falou com um sorriso luminoso, apontando para a câmera sobre o tripé.

Minutos depois, estou em sua casa, ouvindo histórias sobre Tainhas, quando foi morar lá, como as coisas mudaram desde a época de sua juventude e sobre a admiração que sente por meu bisavô, o Bento da Rata. Sem disfarçar a emoção, Nelson relembra como Bento demonstrou-se um homem honrado ao procurá-lo logo após a morte de seu pai, para tratar de negócios que haviam sido feitos sem o conhecimento do filho.

O parentesco com Bento é uma espécie de carta de recomendação, e logo sou convidado a ficar livre para percorrer e fotografar dentro de sua propriedade. Aproveito que a chuva deu trégua e caminho um pouco para ver se deste terreno consigo uma vista diferente da estação elétrica.

Sem sorte, volto para perto da casa, onde encontro Nelson trabalhando na limpeza do pátio. É com indisfarçado orgulho

que recebe o convite para posar para algumas fotos. Peço que faça os movimentos devagar, pois a luz do dia nublado é pouco intensa, e será necessário utilizar uma velocidade de exposição baixa. Ele obedece, parece levar a tarefa muito a sério.

Já é noite quando voltamos para dentro da casa. Ele acende as luzes e me convida para ir a um anexo ao lado da cozinha, espécie de galpão. Ali guarda alguns tesouros, diz. Do chão ao teto, o rústico cômodo se encontra tomado por toda a sorte de objetos antigos: rodas de carreta, plantadeiras de milho, candeeiros a óleo, ferraduras, arreios e selas para cavalo, baldes de ferro, garrafas de vidro, caixas de madeira, enxadas, pás, ancinhos, martelos, alicates e outras incontáveis ferramentas, além de uma série de garrafas pet repletas de pregos e parafusos tomados pela ferrugem.

Todos os objetos, conta – a voz em tom solene –, ele recolheu entre coisas que os vizinhos colocavam fora, ou que encontrou em suas andanças por Tainhas. Para Nelson, aquele museu provinciano e improvisado é uma forma de criar uma memória sobre Tainhas para, quem sabe, conseguir fazer outros verem a importância de preservar a história.

IV

RESPEITO AO TEMPO

Uma fotografia é sempre uma imagem dupla, mostrando, à primeira vista, seu objeto, mas, num segundo olhar – mais ou menos visível, “escondido atrás dela”, por assim dizer –, o “contracampo”: a imagem do fotógrafo em ação.

Wim Wenders, *Uma vez*

Importante cineasta alemão – que também mantém uma significativa produção em fotografia –, Wim Wenders (1945) afirma que o ato fotográfico é uma ação em duas direções, para frente e para trás. Ou seja, mostra tanto o assunto fotografado quanto uma “contraimagem” do ato de sua criação, não capturada pelas lentes, mas que, de forma vaga, apresenta o desejo do fotógrafo pelo objeto representado.

Pode-se dizer, portanto, que uma fotografia é tanto a imagem do que esteve diante da câmera quanto da ação que a levou a existir.

Se a fotografia é, em parte, o registro de sua própria criação, podemos pensar que os diferentes formatos de câmeras disponíveis, assim como os múltiplos suportes de captação fotográfica, influenciam diretamente na imagem final para além de questões que dizem respeito às características técnicas. Não se trata aqui de superestimar tais questões – muito menos compactuar com a (aparentemente interminável) discussão que opõe diferentes dispositivos, formatos e tecnologias de captação fotográfica. Trata-se sim de refletir sobre a dimensão física inerente ao fazer fotográfico e, dessa forma, pensar o que o uso de determinado instrumento revela da relação que o fotógrafo mantém com seu assunto.

Fotógrafos com produções distintas podem, por vezes, utilizar um mesmo equipamento com intenções parecidas, mas com abordagens completamente antagônicas. É, por exemplo, o caso de Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004)

e Robert Frank (1924) com a pequena, leve e compacta câmera Leica. Ambos usaram a silenciosa câmera de 35mm para ter a possibilidade de se aproximar rápida e furtivamente de seus objetos, passando assim despercebidos.

Mas as semelhanças entre os dois acabam por aí. Enquanto Cartier-Bresson – situado entre sua formação em pintura e seu ofício como fotojornalista – buscava obstinadamente o rigor geométrico da composição aliada à síntese da informação, Frank utilizou a Leica por essa possibilitar certa dose de descompromisso na hora de fotografar.

Frank a adota pela rapidez de ação que permite, mas serve-se dela com uma liberdade inconcebível no fotojornalismo da época. Para aproveitar-se do acaso, Frank chega ao extremo de lançá-la para o alto, com o retardador armado, e assim deixar a imagem acontecer sozinha (ROUILLÉ, 2009, p. 170)

Dessa forma, as imagens de Cartier-Bresson são composições de uma geometria pulsante e enérgica (Fig. 11), enquanto as de Frank parecem por vezes tomadas aleatórias, registradas por um fotógrafo amador, indiferente aos preceitos básicos de composição dos manuais de fotografia (Fig. 12) – ou, como um crítico certa vez escreveu, Frank “produziu fotografias que aparentam como se um garoto as tivesse tirado enquanto comia um pirulito e depois revelado e copiado-as na farmácia da esquina” (MALCOLM, apud. PAPAGEORGE, 2011, p. 68).

Diferentemente do caso dos dois icônicos fotógrafos, minha produção em fotografia vem se dando em grande parte com a utilização de câmeras de médio formato¹. É o caso de *Cimo da Serra*, projeto que me dediquei durante o período do mestrado, mas também de projetos anteriores, como os já citados *Já não é mais verão* e *Aqui, onde o mar se acabou*.

A descoberta desse formato de câmera representou um importante passo

¹ Câmeras de médio formato são as que, costumeiramente, utilizam filmes de 6x4,5cm, 6x6cm, 6x7cm ou 6x9cm.

na construção de minha poética. Foi durante a concepção de *Já não é mais verão* que me deparei com uma câmera TLR² de formato médio. A experiência com o (para mim) novo equipamento mudou completamente a relação com o ato de fotografar. Mesmo sendo uma câmera leve, a TLR demanda um manuseio cuidadoso, dada a característica de seu visor, no qual a imagem projetada no vidro despolido se encontra invertida, assim como pelo fato de os seus ajustes serem totalmente manuais.

A partir de então, tenho priorizado o trabalho com câmeras analógicas de médio formato, primeiro as de negativo 6x6cm e, mais recentemente, de dimensões 6x7cm. Independentemente do formato de negativo, percebi que o delicado e cuidadoso manuseio exigido por essas câmeras faz com que o ato fotográfico exija uma maior concentração, o que leva a experienciar um diferente tempo de ação, mais lento, menos imediato.

Em uma conversa com a curadora francesa Charlotte Cotton, em 2014, o fotógrafo Stephen Shore (1947) comenta sua preferência em utilizar uma câmera de grande formato analógica ao invés das digitais de pequeno formato.

Shore: [A utilização de uma] câmera de 8x10 polegadas [...] é um processo mais meditativo e físico, porque a câmera está em um tripé. Se eu quiser me mover para a direita seis polegadas, tenho que levantar o tripé e movê-lo. Há um componente físico nisto, que é diferente de apenas dar um passo ao lado. Há algo sobre o trabalho em campo que eu gosto, sobre o uso desta grande câmera.

Cotton: Por causa da forma como você força a responder à paisagem?

Shore: Sim, além do que, apenas com a experiência física de caminhar sobre a terra já faz com que me sinta mais fisicamente presente nela.

Apesar de haver uma série de diferenças entre a câmera de grande formato

² Câmera TLR (do inglês *twin-lens reflex camera*) é um tipo de câmera com duas objetivas de mesma distância focal. Uma das objetivas captura a imagem, enquanto a outra é usada para o sistema de visor. Salvo exceções, utilizam filmes de formato médio, produzindo negativos quadrados de 6x6cm.

utilizada por Shore e a 6x7 que utilizo atualmente, a experiência é muito similar. O porte avantajado do equipamento, somado com o cuidado e atenção exigidos pelos controles manuais, fazem com que o uso do tripé, mesmo em condições ideais de luz, seja uma necessidade. Além disso, a utilização de filmes fotográficos, ao invés da tecnologia digital, força a acuidade no momento da captura – seja pela limitação das tomadas possíveis ou pela impossibilidade da visualização imediata das imagens registradas.

Essa experiência física descrita por Shore, permite entrar em um certo estado meditativo em que nada além do objeto a ser fotografado tem importância. Algo próximo ao método descrito por Luigi Ghirri (1943 – 1992), ao sair para produzir suas fotografias de paisagem:

[...] eu começo com um cuidadoso e paciente olhar, o que permite-me ficar mais consciente e afeiçoado, enquanto busco harmonizar-me ao local que vou representar. Este método é uma tentativa honesta de reconstruir um sentimento de pertencimento, oferecendo um possível caminho através dos territórios que fotografo e retrato. (GHIRRI, 2016, p. 224)

Não se trata, portanto, de saudosismo de minha parte a escolha por utilizar uma câmera como esta. Nem mesmo refere-se à busca por certa qualidade técnica que (supostamente) apenas a tecnologia analógica permitiria. Trata-se, na verdade, da busca por uma forma mais contemplativa de produção, um processo em que as características e limitações próprias do equipamento – neste caso, uma câmera que utiliza filmes de médio formato, que não possui fotômetro integrado, cujos ajustes são totalmente manuais e pesa cerca de 3,5 Kg – façam com que, em certa medida, o tempo da imagem se amalgame com o próprio tempo da paisagem.

Nos primórdios da fotografia, essa relação temporal era da própria natureza do meio, dado os aparelhos rudimentares disponíveis na época³. Por conta

³ O processo fotográfico mais popular e de melhor resultado técnico na segunda metade do século XIX foi o colódio úmido sobre chapas de vidro, conforme anota Amar: “O colódio [...] é uma substância

disso, os fotógrafos necessitavam de total paciência e concentração para suas tomadas fotográficas.

As nítidas vistas, [...] produzidas apenas depois de estabelecer o que equivalia a um pequeno acampamento a fim de preparar as chapas [fotográficas] e, posteriormente, expo-las por um tempo substancial, sugerem, através da paciência do fotógrafo, um reconhecimento respeitoso do tempo geológico e botânico que levou para moldar o espaço em si. Como, afinal de contas, podemos olhar uma árvore, uma pedra ou o claro céu do norte se não adotarmos um pouco de seu modo de vida, um pouco do seu tempo? (ADAMS, 2005, p. 136).

É esse tempo mencionado pelo fotógrafo Robert Adams (1937), ao descrever a metodologia de trabalho dos pioneiros fotógrafos do século XIX, que busco ao montar minha pesada câmera sobre o tripé – um respeito pelo tempo histórico, botânico e geológico⁴ da região em que me encontro – um tempo alheio ao instante fugidio tão característico do meio fotográfico e potencializado pela atual tecnologia de captura e transmissão digital. Esse “ritual de paciência”, como define Adams, configura um certo estado de latência no processo de realização do trabalho como um todo, que penso ser potente para a construção de minha poética.

Em sua vasta produção fotográfica, explorando questões referentes à paisagem dos EUA, Adams aplica a lógica dos fotógrafos do século XIX em seu procedimento e estética⁵. Assim como seus antecessores, as fotografias

pegajosa que adere bem ao vidro e absorve, por humedecimento, os sais de prata. Esta placa tem a particularidade de ser sensível à luz enquanto está húmida, donde o nome ‘colódio húmido’. [...] O colódio necessita de uma grande destreza na preparação das placas e de um material pesado e incômodo para a execução. Muitas vezes, os fotógrafos que utilizam este processo transportam o seu equipamento em carrinhos construídos no laboratório” (AMAR, 2007, p. 28).

⁴ Novamente referencio Robert Smithson, dessa vez por sua atenção aos tempos próprios da paisagem, aqui falando sobre suas obras a partir da coleta e da disposição de sedimentos geológicos: “Os vários estratos da Terra constituem um museu desordenado. Incrustado no sedimento existe um texto com limites e fronteiras que escapam à ordem racional e estruturas sociais que a confinam. Para interpretar as rochas precisamos tomar consciência do tempo geológico [...]” (Smithson, apud LINGWOOD, 2002, p.13).

⁵ Em um artigo devotado à obra do fotógrafo, Tod Papageorge relata: “Adams [...] confirmou sua dívida para com os fotógrafos do oeste do século XIX, particularmente Timothy O’Sullivan. Em meados dos

de Adams representam de forma nítida a paisagem do oeste do país (Fig. 13). Mesmo tratando de forma crítica a ocupação desse território no último século, há uma certa qualidade lírica em suas imagens, que vem de um uso cuidadoso da luz, o que acaba por transmitir um sentimento de serenidade, como uma contemplação silenciosa.

O fotógrafo Lewis Baltz reflete sobre a importância da luz nas fotografias do colega: “Para Adams, a qualidade redentora da paisagem do oeste é a luz, que recai igualmente sobre o topo de uma montanha e um estacionamento de automóveis, uma metáfora maculada da graça divina” (BALTZ, 2012, p.35).

O uso de equipamentos fotográficos de médio e grande formato⁶ acaba por ser, para o fotógrafo, uma estratégia de relação com seu assunto, como parecer subentendido em sua declaração citada anteriormente. Através desse método paciente e atencioso exigido por tais câmeras, Adams estabelece um vínculo com o lugar que lhe permite encontrar redenção mesmo na corrompida paisagem do “novo oeste” estadunidense.

Se, como referido no capítulo anterior, meu método de trabalho em Tainhas dá-se ao buscar um entendimento a partir da imersão e da rotina, a escolha pelo equipamento fotográfico se torna parte fundamental dessa estratégia. Às voltas com esse grande aparelho, e todo o cuidado que seu manuseio demanda, acabo por me estabelecer neste lugar, sentindo-me mais presente, mais conectado ao seu tempo letárgico.

anos 1960, ele teria encontrado um pequeno portfólio de fotografias [*prints*] de O’Sullivan em uma biblioteca de Denver e ficou aturdido por sua sóbria beleza” (PAPAGEORGE, 2011, p. 146).

⁶ No mesmo artigo, Tod Papageorge afirma que, a partir de 1973, depois de ser agraciado com o Prêmio Guggenheim, Robert Adams começou a utilizar uma câmera Pentax 67, igual à que trabalho atualmente (PAPAGEORGE, 2011, p. 152).

29 de abril de 2016

Ao norte de São Francisco de Paula, já próximo ao meu destino, encontro um posto de gasolina em obras. Ali tudo parece que é ruína, mas na verdade é construção. Encontram-se por todo lado pedaços dos troncos das árvores que estavam anteriormente no terreno, assim como pedras, restos de material de construção e toda a sorte de detritos. Ao fundo, ainda permanece uma extensa plantação de eucaliptos, emoldurando a construção cinzenta do posto. Paro o carro pela primeira vez desde que saí de Porto Alegre, quase três horas atrás. Pego no banco traseiro a mochila onde levo todo o equipamento que julgo necessário para uma saída de campo: a câmera Pentax 67, duas lentes (75mm e 105mm), uma dúzia de rolos do filme Kodak Portra e um tripé.

Andando em meio a um vasto terreno aplainado para receber o que imagino ser o estacionamento do posto de gasolina, encontro uma curiosa composição de objetos: uma fita plástica de cor azul, de um lado, e branca do outro, se estende entre dois tocos de madeira. Uma ponta está amarrada em um dos tocos; a outra ainda se encontra no rolo da fita, que jaz sob o segundo toco de madeira. A fita esticada sobre a terra avermelhada parece delimitar um território, criar uma fronteira. Dou algumas voltas pelo inusitado objeto para escolher o melhor ângulo, monto a câmera no tripé e acabo por fazer duas tomadas: uma com a composição mais fechada, a outra mais aberta, contextualizando na paisagem o pequeno monumento fronteiro.

Enquanto preparo a câmera para realizar o registro, penso nos monumentos de Smithson, nas linhas de Long, nos Kodachromes de Guirri...



A SUPERFÍCIE APARENTE DAS COISAS

A câmera fotográfica é um instrumento de mediação com o mundo visível. Ao colocar a câmera entre si e o mundo, o fotógrafo cria, inevitavelmente, uma distância. Essa distância, penso, é o que possibilita a observação do assunto para além da aparência física, possibilitando sua antevisão como imagem possível.

É difícil para mim definir se a escolha da câmera fotográfica como instrumento de trabalho situa o olhar como protagonista, ou se é o desejo de olhar que acaba por me conduzir ao uso do aparelho fotográfico. Assim como Luigi Ghirri, “[...] penso que a fotografia oferece um método para olhar e descrever lugares, objetos e faces de nosso tempo – não para catalogá-los ou defini-los, mas principalmente para descobrir e construir imagens que oferecem novas potencialidades para a percepção” (GUIRRI, 2016, p. 89).

O papel da fotografia não é o de ser “[...] a descrição básica ou refinada de um local, ou a documentação de seu movimento interno mas, ao contrário, um gesto que realizamos no intuito de melhor entender, perceber e descobrir um lugar” (Ibid, p. 80).

Referindo-se a uma prática distinta, porém por vezes similar a do fotógrafo – neste caso, o trabalho do geógrafo –, Franco Farinelli percebe no ato de ver a impossibilidade de se atingir a essência de algo, sua “verdade”. Para o geógrafo italiano,

[...] estamos condenados, se quisermos tentar conhecer algo, a contentarmo-nos com o que vemos, e vendo a imagem do que existe acreditamos ver o que existe. De modo que a verdade permanece e permanecerá sempre escondida para nós e devemos nos contentar apenas com as aparências, com as ilusões (FARINELLI, 2012, p. 47).

Dessa maneira, penso que, em minha prática, o ato de olhar é, assim como para Ghirri, um ato de busca por uma compreensão de um lugar. Exatamente por suas limitações, por esbarrar na superfície aparente das coisas, como afirma

Farinelli, é um incessante vaguear, nunca uma percepção estática, definitiva. Se há alguma possibilidade da imagem, mesmo a vista pretensamente mais objetiva, descrever algo, é sempre a partir de uma posição subjetiva, carregada do “mundo interno do artista” (GHIRRI, Op. Cit., p. 137).

Inicialmente, no entanto, minha produção foi guiada por um forte desejo de atingir a “verdade” das coisas através do ato fotográfico. Eram os anos de graduação em Jornalismo, na primeira década dos anos 2000. Influenciado pelo ambiente em que estava inserido, minha busca inicial era por produzir fotografias com a intenção de serem escoadas em veículos de comunicação de caráter jornalístico (revistas, jornais, etc), ambientes onde prevalece a crença no “folclore da verdade fotográfica” (SEKULA, 2016, p. 56). Definia, dessa maneira, meu trabalho fotográfico como *documental*.

Neste período, pensava minha produção tal qual a definição de Allan Sekula, para quem um trabalho fotográfico é definido como “documental” a partir de certa retórica “no óbvio caráter de evidência da câmera, em um realismo basilar” (Ibid). Para o teórico e artista estadunidense, a fotografia, “[...] segundo essa crença, reproduz o mundo visível: a câmera é um mecanismo dos fatos, o gerador de um mundo em duplicata de aparências fetichizadas, independentes da prática humana” (Ibid).

É com esse tipo de crença no caráter de verosimilhança da fotografia, e na possibilidade de se atingir a “verdade” através da aparência das coisas, que se baseia minha produção inicial. É, por exemplo, o caso da fotografia *Ricardo com seus dois gatos, São Sebastião do Cai* (Fig. 14), realizada como pauta para a revista *Primeira Impressão*¹.

Olhando para essa imagem agora, com o distanciamento de uma década,

¹ Revista experimental do curso de Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

percebo que, mesmo sendo encomendada para uma reportagem jornalística, há nela uma série de qualidades que foram fundamentais no desenvolvimento de minha poética – tais como a frontalidade da tomada, a centralidade da composição, a aparente neutralidade da abordagem. O que, penso, talvez tenha mudado em minha produção posterior a esse período inicial é a abertura para uma relação mais ampla e subjetiva do uso da fotografia – sem, porém, perder de vista seu potencial descritivo, trato de explorar tais subjetividades a partir do que pode-se chamar *estética documental*.

Mariano Klautau Filho, a partir da reflexão de Olivier Lugon², traz uma interessante dimensão de estilo para o termo “documental”. Afirma o teórico que, ao final da década de 1920, houve certa mudança no campo da fotografia: deixou de ser recorrente o uso da palavra *documento* e passou-se a utilizá-la como adjetivo, ou seja, *documental*.

A partir de então, não será válido unicamente o caráter de documento (registro, prova, dado objetivo) ou de documentação (conjunto de dados concretos). Será documental, pois ligado à forma, expressão, linguagem. Determinado trabalho será caracterizado como tendo forma documental, expressão documental, estilo documental (FILHO, 2015, p. 66).

Ou seja, parece haver já naquele momento uma percepção de que a fotografia por si só não serve como documento. Com visualidades e estéticas mais diversificadas do que quando da sua invenção, pouco menos de um século antes, a fotografia precisava a partir de então se parecer com um documento para assim ser vista como tal.

Isso, juntamente com a popularização e a massificação pela qual passa a fotografia já naquele momento histórico, fez com que, agora tratada como adjetivo, tal estética fosse incorporada por fotógrafos que buscam no potencial descritivo da fotografia uma forma de expressão, por assim dizer,

² Refiro-me à produção teórica de Olivier Lugon presente nos livros *Le style documentaire – d’August Sander à Walker Evans 1920- 1945* (Macula, 2001) e *La photographie en Allemagne – Anthologie des textes (1919-1939)* (Éditions Jacqueline Chambon, 1997).

“anônima” – caso do fotógrafo estadunidense Walker Evans (1903 – 1975).

Apesar de ser lembrado recorrentemente pelo trabalho desenvolvido no escopo da *Farm Security Administration*³, vejo na produção de Evans uma utilização da linguagem fotográfica que vai muito além do caráter de denúncia factual vislumbrado por seus superiores do órgão governamental que buscava “[...] diagnosticar, para o governo Roosevelt, os níveis de miséria em que foi jogada a sociedade rural americana” (FILHO, 2015, p. 86) após a quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929.

Naquele momento, em meados da década de 1930, Evans já havia consolidado seu estilo fotográfico tendo como base um interesse em elementos artísticos, encontrado no automático e no repetitivo (DYER, 2008, p. 43).

O fotógrafo utilizou seu período na FSA para construir um amplo arquivo de fotografias que posteriormente serviu como base de sua exposição apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma) em 1938, intitulada *American photographs*. Tendo como eixo a seleção de imagens apresentada no Moma – e sua estratégia de construção de sentido ao relacionar grupos de imagens –, podemos afirmar que, para Evans, a fotografia “[...] não era documento nem arte, mas algo como uma novela; uma forma de criar literatura com imagens, usando fatos para construir ficções que revelam verdades” (BALTZ, 2012, p. 28). Ou seja, Evans não estava interessado tanto nas coisas em si quanto no potencial simbólico que tais coisas tinham quando registradas por sua câmera. Assim, o agrupamento de, por exemplo, quatro fotografias distintas trazendo a temática automotiva, torna-se um comentário perspicaz sobre a presença maciça, já naquele período, do carro

³ Órgão do governo estadunidense criado na década de 1930 durante a Grande Depressão como parte do *New Deal*. Ficou conhecido principalmente pelo trabalho documental comandado por Roy Striker. Sobre a participação de Walker Evans na FSA, é importante lembrar, inclusive, que, apesar de ser marcante em sua produção, o período na iniciativa governamental é muito pequeno (apenas entre 1935 e 37), em relação aos mais de 50 anos que o fotógrafo esteve em atividade.

na cultura norte-americana (Fig. 15).

Considero interessante o apontamento de Mariano Klautau Filho (FILHO, 2015, p. 70 e 71) para quem há um sentido anacrônico na postura e na estética presentes na obra de Evans: sua produção como um todo, por um lado, é uma espécie de “retorno” a Eugene Atget e August Sander⁴; por outro, prenuncia certa ideia antiformalista que se desenvolverá a partir da década de 1960 no âmbito da arte conceitual.

É o interesse pelo caráter anônimo do fazer fotográfico que leva os artistas ligados a arte conceitual a utilizar a fotografia como “[...] um dispositivo de despersonalização do artista como gênio criador, como figura especial que produz objetos especiais” (GISI, 2015, p. 27). Por conta disso, as fotografias produzidas no âmbito do conceitualismo assemelham-se mais às fotografias vernaculares – sejam as encontradas nos álbuns de família, nos anúncios imobiliários, nos cartões postais, nos relatórios científicos, etc. – do que com aquilo que se entendia então como fotografia “artística”, realizada por fotógrafos profissionais preocupados com o máximo apuro estético, formal e técnico.

Para tanto, “[...] a arte conceitual adotou uma postura expressiva mais como aquela da ciência e da tecnologia” (McEVILLEY apud. GISI, 2015, p. 67).

Naquele momento a fotografia é um produto descartável, fruto de uma técnica sem muitos mistérios – e é justamente este estado que a torna sedutora para um número considerável de artistas como medium para produção, e não sua existência especializada na produção dos fotógrafos profissionais, os grandes nomes da tradição modernista e humanista, que transitavam pelo, então, recente mercado de fotografias artísticas (GISI, 2015, p. 28).

⁴ Eugene Atget (1857 – 1927) foi um fotógrafo francês cuja produção voltou-se para o espaço urbano, principalmente a documentação de Paris antes das obras de modernização que a cidade sofreu no final do século XIX. August Sander (1876 – 1964), fotógrafo alemão, é autor do livro *Antlitz der Zeit* (1929), que busca apresentar, através de uma série de retratos, a pluralidade cultural da Alemanha. Ambos ficaram conhecidos pelo estilo sóbrio de fotografias, diretas e documentais.

É neste contexto que Ed Ruscha produz, entre 1962 e 1978 seus pequenos livros fotográficos, entre eles *Real Estate Opportunities* (1970). Como é de praxe na maioria dos livros de Ruscha deste período, *Real Estate Opportunities* apresenta, em um exercício tautológico próprio da arte conceitual, exatamente aquilo que o título anuncia – neste caso, propriedades imobiliárias que encontram-se para negócio (Fig 16).

As imagens, de aspecto amador, fotografadas com uma pequena câmera Instamatic⁵, são, como sublinha Britt Salvesen, pouco calculadas para instigar compradores – sejam eles compradores de fotografia ou de propriedades imobiliárias (FOSTER-RICE et. al., 2013, p. 74). Por conta das composições descuidadas, em alguns casos realmente confusas, as 25 imagens que compõem *Real Estate Opportunities* apresentam pouca (ou nenhuma) semelhança com aquilo que então poderia ser considerado fotografia artística.

Analisando de forma comparativa, há uma série de distinções possíveis de elencar entre os trabalhos de Walker Evans e Ed Ruscha no que diz respeito à forma como se apropriam da estética documental. A principal dessas distinções, penso, é o modo de encarar o processo fotográfico: Evans, utilizando principalmente câmeras de grande formato, buscava fazer fotografias sóbrias mas refinadas esteticamente, a partir de composições bem estruturadas que priorizavam os elementos centrais; já Ruscha, ao contrário, utilizando uma câmera amadora de pequeno formato, priorizava a criação de imagens com pouco ou nenhum apuramento estético, geralmente granuladas, por vezes tremidas, e com enquadramentos descuidados e confusos.

⁵ Câmera compacta de pequeno formato lançada pela Kodak em 1963 e extremamente popular até meados dos anos 1980. Foi com uma Instamatic que minha mãe fotografou sua adolescência, assim como minha infância e a de meus irmãos.

É como se os dois artistas utilizassem metodologias distintas para atingir um objetivo similar, ou seja, um estilo anônimo, documental. Ruscha mimetizando o amador; Evans trabalhando como um profissional dedicado.

De qualquer forma, sejam as imagens despreocupadas feitas pela Instamatic de Ruscha, ou as sóbrias fotografias de grande formato de Evans, o que vemos é um uso consciente de uma estética que pouco lembra as qualidades pictóricas vistas no que se considerava fotografia artística – “[...] como se o artista quisesse que seu trabalho se assemelhasse às coisas quaisquer do mundo em geral, ao que não estava emoldurado pela tradição da arte que eles recebiam como oficial” (GISI, 2015, p. 69).

No terceiro capítulo de seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, Charlotte Cotton trata do que chama de “estética inexpressiva”, algo muito próximo do que venho chamando aqui de “estética documental”. Sua reflexão sobre esse tópico – uma abordagem que aponta ser recorrente na produção contemporânea em fotografia – pode muito bem servir à reflexão que proponho. Afirma a teórica francesa:

A adoção da estética inexpressiva permite à fotografia de arte ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo. Estas imagens talvez insinuem temas emotivos, mas nossa impressão de quais possam ser as emoções do fotógrafo não é o guia evidente para compreendermos o sentido das imagens (COTTON, 2010, p. 81).

Penso que o que me fascina em tal estética é essa ambiguidade de uma imagem que parece neutra, distante, objetiva – mas que carrega (sempre irá carregar) a subjetividade do artista, suas escolhas, seus dramas, suas dúvidas.

Como bem anota James Lingwood ao falar da obra do casal de artistas Hilla e Bernd Becher (1934 – 2015 / 1931 – 2007) e sua monumental produção voltada para a construção de tipologias de estruturas industriais (Fig. 17):

Pode parecer que o trabalho dos Becher é frio, controlado e distanciado.

Mas poucas vezes esse aparente distanciamento surgiu associado a uma paixão tão forte – neste caso, para atestar as infinitas variações da forma industrial vernácula – e raramente uma tal aparente falta de estilo evoluiu para um estilo tão singular (LINGWOOD, 2002, p. 12).

O que no início de minha produção era uma busca pela representação da verdade tornou-se aos poucos um desejo pela ambivalência inerente à estética documental. Expressar-me por um olhar direto, por um estilo documental, é a forma que escolho para transbordar minhas subjetividades. Transmutando o desejo de verdade dos anos iniciais para uma questão de estética, permito-me, agora, sem receio, abraçar a ambiguidade da imagem fotográfica.

Entre 1949 e 1961

Ele se lembra de achar que era a única criança no mundo todo e que a vida se resumia a correr livre pelo campo, brincar com os animais do sítio e rezar com sua avó antes de dormir. Lembra-se de achar que havia um homem morando dentro do rádio do avô. Lembra-se da mudança para o vilarejo, de como achou tudo muito confuso, barulhento e empoeirado por lá. Lembra-se da sensação doída da água gelada batendo no rosto nas manhãs de inverno. Lembra-se de que seu melhor amigo era B., sete anos mais velho que ele, e que por conta disso nenhum guri da escola tinha coragem de importuná-lo. Lembra-se de passar as tardes jogando pingue-pongue no Clube de Moradores e de, ao final dos jogos, levar as bolinhas quebradas para a rua e atear fogo nelas. Lembra-se de que B. era apaixonado por R. e que depois de anos criou coragem para se declarar para ela. Lembra-se de estranhar que, certa tarde, o amigo não aparecera para jogar e que por isso atravessou a vila em direção à casa de B. Lembra-se de bater na porta e ninguém atender, de entrar na casa chamando o nome de B. e de reconhecer o amigo pelos sapatos de solas gastas que pendiam no ar, e de sair correndo da casa sem ter olhado para o rosto dele, a cabeça sem vida pendurada pela corda no pescoço. Lembra-se de ficar semanas sem falar uma palavra e de ter medo de dormir pois B. poderia aparecer em seus sonhos. Lembra-se de ser somente alguns centímetros maior do que o taco quando jogava sinuca a dinheiro no Clube, e de seu avô escorado ao fundo do salão bebendo refrigerante, a adaga presa à guaiaca, zelando por ele enquanto ganhava jogo após jogo. Lembra-se de ouvir as histórias dos caminhoneiros que paravam na vila para pernoitar, e de não entender porque os homens se preocupavam tanto em percorrer estradas em caminhões barulhentos quando tudo o que ele precisava se encontrava ali.

VI

UM MISTERIOSO CONVITE PARA UMA AVENTURA

O que é mais importante: o livro ou o texto que ele contém?

Ulises Carrión, *A nova arte de fazer livros*

O gosto por livros remonta ao período anterior à alfabetização. Em uma casa sem biblioteca, com estantes que resguardavam apenas porta-retratos e objetos de decoração, foram as enciclopédias e os gibis que alimentaram um desejo bibliográfico. Desejo que foi crescendo e tomando forma ao longo dos anos, e que, assim que possível, se materializou em uma modesta biblioteca particular – cuja atenção especial é dada para os livros fotográficos.

Foi de modo natural, então, que se apresentou o interesse pelo livro como suporte de minha produção poética. Começou com a criação de maquetes artesanais que acabaram nunca ganhando tiragem, ou sequer sendo expostas. Foram simples exercícios criativos, porém importantes para experimentar as possibilidades do formato.

Caso de *Untitled (O exílio)*, de 2011, um fanzine de temática autobiográfica onde misturei fotografias de diferentes técnicas e formatos, com textos escritos a mão para criar uma espécie de diário sentimental de um período permeado de dúvidas e inseguranças (Fig. 18). Por mais que suas páginas atualmente me pareçam carregar um drama constrangedoramente inocente, a experiência se demonstrou importante em minha trajetória, abrindo caminhos para futuras produções bibliográficas.

Poucos anos depois publiquei, quase que simultaneamente, duas obras impressas. *Da tua primeira fotografia*¹ (Fig. 19), lançada em dezembro de 2013, é também um fanzine de caráter autobiográfico, assim como *Untitled*. Misturando novamente diferentes tipos de fotografia, além de ilustrações,

¹ Este fanzine é parte do projeto *É preciso arrumar a casa*, realizado em parceria com Tiago Coelho, Roberta Sant'Anna, Serena Salvadori e Carine Wallauer.

me interessou transportar para uma publicação impressa certa materialidade das fotografias de álbum de família. Dessa forma o pequeno fanzine traz algumas imagens facsimiladas entre suas páginas – como, por exemplo, uma antiga cópia fotográfica.

Já a publicação *Viagem pela linha invisível*², lançada em fevereiro de 2014, é uma cooperação com o curador e professor Eduardo Veras (Fig. 20). Apesar de não ter chegado ao nível de produção desejado – devido às exigências em relação ao prazo estipulados pelo edital que financiou o projeto, assim como certa inexperiência frente a questões de produção gráfica –, considero esse o trabalho que sedimenta meu interesse pelas temáticas referentes à paisagem, e que vem desembocar em *Cimo da Serra*.

Produzido em formato de um pequeno jornal, com páginas soltas, sem grampos ou costuras, *Viagem pela linha invisível* é o relato de uma expedição pelos mais de 1,5 mil quilômetros de fronteira que separam o Brasil, na altura do estado do Rio Grande do Sul, dos países com que a região faz fronteira, Argentina e Uruguai. Com fotografias de minha autoria, somadas aos relatos textuais de Veras, buscamos construir uma narrativa intimista e pessoal, para refletir sobre as características universais e particulares daquele território: um espaço quase sempre periférico, pouco habitado, inóspito – que assinala tanto os limites quanto as porosidades entre os países – e que, no caso dessa fronteira em particular, condensa a lembrança de revoltas sangrentas e de persistentes tradições.

A narrativa criada em *Viagem pela linha invisível* segue certa linearidade nos textos, acompanhando o andamento do percurso – algo entre o diário de viagem e a reportagem. Porém, em relação ao sequenciamento das

² Projeto realizado com financiamento do Fundo de Apoio à Cultura – FAC/RS. Além da publicação, este projeto foi apresentado em formato expositivo na Galeria Mascate (Porto Alegre), no Festival Itinéraires des Photographes Voyageurs (Bordeaux, França) e na exposição coletiva do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (Belém).

fotografias, a publicação se aventura ao buscar uma estratégia que quebra a lógica com a qual as fotografias acompanham os textos, sem que estes funcionem como legendas para as imagens. Ao tentar desgarrar as fotografias de tal lógica, busquei explorar uma narrativa subjetiva que se relaciona com o texto por associações menos diretas, ao mesmo tempo que cria uma narrativa transversal. Neste caso, é como se o texto fosse a base por onde as fotografias podem fabular, deslocadas que estão de seus contextos.

Ao dedicar-me à produção de livros fotográficos, tenho consciência que sigo, de certa forma, uma tradição que data dos primórdios da fotografia. Como se destinada a ocupar a página impressa, já em 1844, um de seus inventores, o inglês Henry Fox Talbot (1800 – 1877), foi responsável por produzir um dos primeiros livros de fotografia da história³. Por conta da inexistência de tecnologia de reprodução gráfica de fotografias⁴, *The pencil of nature* (Fig. 21) se aproxima muito mais do formato de álbum do que exatamente do de livro. Mesmo assim, com sua publicação, Talbot acaba por estabelecer o início de uma tradição que se forjou tendo como base o potencial de reprodutibilidade que está na essência da técnica fotográfica – e que assim “permite elevar uma página à potência de uma paisagem inundada de luz” (PIC, 2015, p. 57).

[...] Talbot aproveita a especificidade da sua invenção (a impressão em papel e a reprodutibilidade da imagem) para se impor como inventor

³ Alguns autores, como Parr e Badger, consideram o primeiro livro de fotografia *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, da botânica e fotógrafa Anna Atkins, que precedeu a publicação de Talbot por oito meses. Porém não há um consenso, uma vez que a publicação de Atkins foi “impressa em uma pequena tiragem para uma circulação puramente privada”, além do fato de seus “cianótipos [blueprints] terem sido feitos sem câmera e podem ser considerados impressões de processo fotográfico [photographic process prints] ao invés de fotografias” (PARR; BADGER, 2004, p. 14). Já Paulo Silveira aponta que o primeiro livro ilustrado com imagens fotográficas seria *Paris et ses environs reproduits par le Daguerreotype*, editado em 1840 por Charles Philipon (SILVEIRA In: SANTOS et al., p. 145), o que também carece de consenso, principalmente pelo fato de se tratar, na verdade, de ilustrações litográficas realizadas a partir de daguerreótipos.

⁴ Foi somente com a invenção do processo *offset* no início do século XX que a fotografia passou a figurar na página impressa de forma plena.

do livro de fotografias, explorando suas possibilidades: por um lado, valendo-se dos efeitos de sentido que a confrontação direta do texto e da imagem oferece, por outro, recorrendo às possibilidades que os dispositivos estruturais de um livro permitem – no caso de *The pencil of nature*, o desenvolvimento de sua significação por jogos de sequência entre as pranchas (Ibid, p. 58).

Desde então, a página – seja de livros, revistas ou álbuns (privados e públicos) – estabeleceu-se como local natural para a fotografia.

Pode-se fazer claramente um paralelo entre o que se chamo aqui de *livro fotográfico* e o que é conhecido como *livro de artista*. Talvez seja, em verdade, difícil de distinguir entre um e outro. O termo *livro de artista*, em sua definição enciclopédica, parece abarcar vastas, quase infinitas, possibilidades, entre elas, o que chama-se de *livro fotográfico*: “*Livro de artista*, obra em formato de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração” (Grande Enciclopédia Larousse Cultural, citada em SILVEIRA, 2001, p. 25).

O mais certo, no entanto, é que as definições se sobrepõem, se intercalam, ora cabendo a utilização de um termo, ora de outro. Mais importante do que tratar de definições, interessa-me pensar o livro como suporte em toda sua potencialidade: seja como objeto artístico, seja como veículo para o desenrolar de uma narrativa imagética que tire proveito do fato de o livro ser, conforme define Ulises Carrión, “uma sequência autônoma de espaço-tempo” (CARRIÓN, 2011, p. 11).

Apesar dessas aproximações e sobreposições de termos, não é de se estranhar a afirmação de Mariano Klautau Filho, para quem “[...] a linguagem fotográfica jamais reivindicou, com veemência, um sotaque de livro de artista ao longo da história do século XX” (FILHO, 2015, p. 205). Na verdade, considerando determinadas excessões, o que se viu foi a utilização de certos “padrões de normalização do livro fotográfico impresso” (Ibid, p.

177).

Ou seja, na maioria das vezes, o que se vê são livros fotográficos que seguem certa receita, limitada, por vezes caduca: a capa dura com sobrecapa, o papel couchê, o formato horizontal em dimensões próximas ao A4 (21x29,7cm) e a utilização de uma fotografia na capa – como que afirmando desde o princípio de que, sem dúvidas, trata-se de um livro de fotografias. Todas características de um “senso comum” em relação ao livro fotográfico. É importante ressaltar que tais escolhas dizem respeito muito mais a questões comerciais, geralmente providas de editores, do que de escolhas artísticas.

Buscando o livro como suporte que vai muito além de tais regras limitadoras, interessa-me pensar o livro fotográfico em toda sua potencialidade como veículo para uma experiência – o que exige uma abordagem mais atenta e consciente para sua dimensão física e seu potencial narrativo.

Penso que o livro fotográfico – ou, pelo menos, aqueles que produzo – deve ser uma obra que carrega um sentido em si próprio. Ou seja, ser projetado, consumido e apreciado “pelos seus próprios méritos”, não sendo simples “material de apoio para ampliações fotográficas” (ROTH, 2004, p. 9).

Para Paulo Silveira, *nexo* seria a palavra-chave que apresentaria a lógica por trás do livro fotográfico, mais importante que as fotos em si, suas qualidades técnicas e estéticas:

Esse *nexo*, partido de um dado propósito, irá constituir o sistema formador do livro. A fotografia não estará ali passivamente. Sua ‘correção’ artesanal não importa ou importa pouco. Importa, sim, o livro ser uma obra de arte, o que não exige profissionalismo fotográfico. O recurso à foto é livre. O livro será importante pelo que ele é, bem como pelo que porta (SANTOS et al., p. 150).

Trata-se de uma abordagem oposta à tradição desenvolvida no campo da produção fotográfica, em que, conforme apontada por Ronaldo Entler,

[...] em suas ambições artísticas, a fotografia assimilou como nenhuma outra arte o “portfólio” como lugar final de exibição. Raramente os fotógrafos de uma geração se perguntavam sobre os modos como uma imagem poderia se materializar diante do olhar. Um trabalho era considerado resolvido quando alcançava uma boa impressão e uma boa edição, dentro de uma pasta que os fotógrafos carregavam com orgulho debaixo do braço (ENTLER, 2014).

Em minhas ambições artísticas, produzir um livro fotográfico segue, portanto, uma lógica inversa à da predileção pelas fotografias únicas, soltas em uma pasta de portfólio. Não é o livro que está em função das fotografias, mas as fotografias que estão em função da obra como um todo – ou seja, o livro. Sendo assim, o livro deve ser pensado de uma forma em que todos os elementos são levados em conta como portadores de sentido. Como define o crítico holandês Rauph Prins:

Um livro fotográfico é uma forma de arte autônoma, comparável a uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu próprio caráter fotográfico como coisas “em si mesmas” e se tornam partes [...] de um evento dramático chamado livro (PRINS apud. PARR; BADGER, 2004, p.7).

Se Ulises Carrión indaga sobre uma possível hierarquia entre o texto contido no livro em relação ao livro em si (CARRIÓN, 2011, p. 33), podemos aqui transfigurar sua questão para o tema do livro fotográfico – o que é mais importante: o livro ou as fotografias que ele contém? Tal pergunta não deve induzir a uma resposta definitiva, mas levar à consciência de que o livro não é um espaço ideal, neutro, invisível, mas “[...] um objeto da realidade exterior, sujeito às condições objetivas da percepção, existência, troca, consumo, uso, etc” (Ibid., p. 35).

Sendo assim, penso que, mais do que as fotografias, o grande veículo do livro fotográfico é a página, “a menor unidade possível do suporte livro” (SILVEIRA, 2001, p. 23). É no folhear das páginas que o livro vai desenvolvendo-se ao leitor/espectador. É na expectativa da página vindoura

e na rememoração da página virada que o leitor/espectador se projeta na narrativa. “A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo” (Ibid., p. 35).

É o virar das páginas que faz com que o livro carregue em si um potencial narrativo. O virar das páginas, ato redutor de uma obra que existe no espaço e no tempo: vai-se do início ao fim, em um caminho que nos é dado pelo próprio suporte. Uma história, um discurso, um jogo se desenvolve ou e se afirma no ato de folhear o livro.

Pode ser produtivo, neste momento, realizar uma breve comparação no que diz respeito à produção de livros e exposições fotográficas. Sem a intenção de propor a superioridade de um espaço de apresentação pelo outro, o interesse é comparar as competências por trás de cada abordagem, para assim entender o potencial que o suporte livro carrega. Como pondera o teórico alemão Jörg Colberg:

Um projeto fotográfico geralmente pode existir tanto como uma exposição e um livro (mesmo que alguns projetos possam se prestar muito mais facilmente a um que o outro). Mas a sua realização como um livro ou exposição pode – na verdade, deve – ser diferente (COLBERG, 2017, p. 3).

Ao contrário de um livro, uma exposição tem uma limitação temporal e espacial: ocorre durante um (geralmente breve) período, em um determinado lugar. Após a desmontagem, as obras são retiradas do espaço, dando lugar a outra exposição.

Já um livro tem uma existência longeva. Guardado de forma adequada, pode durar muitos anos, sobrevivendo, inclusive, ao seu autor. Por conta disso, dada a longevidade própria do suporte, livros e catálogos que acompanharam importantes exposições passadas podem ainda hoje ser apreciados ou descobertos por novos espectadores (Ibid, p. 2). Completa Colberg:

Geralmente um livro fotográfico é trazido para o lar do espectador, tornando-se parte de seu ambiente. As condições de engajamento com um livro, como, quando e com que frequência ele é visto, são inteiramente determinados pelo espectador (Ibid, p. 3).

Para além dessa relação temporal, as duas formas de apresentação diferenciam-se pelo modo como se relacionam com a anatomia humana. Comparando livros fotográficos e exposições, Colberg diferencia-os: “Livros fotográficos existem em um espaço entre as mãos e os olhos. Em contraste, as exposições são construídas ao redor de uma área que as pessoas podem cobrir com as pernas em um período de tempo relativamente curto” (Ibid, p. 3).

Acima de tudo, penso que o mais importante em relação à escolha de publicar um livro é a dimensão política que esse ato acarreta. Sendo um produto industrial, a reprodutibilidade do suporte livro é potencialmente democrática: um material artístico com alta capacidade de circulação por um custo baixo para aquele que o consome – pelo menos se comparado a objetos artísticos tradicionais.

Dessa forma,

Mais do que a obtenção da imagem, primeiro, e a atenção do olhar do público, depois, a opção pela publicação pode ser o gesto definitivo para o fotógrafo, e se constituir num valor por si só. Publicar é uma ação mercadológica, sim, mas também uma opção ética, política, estratégica. Não se trata de mercantilização no sentido perverso, mas distribuição da produção intelectual (SANTOS et. al., pág. 147).

São essas potencialidades próprias do livro que me levaram a, neste momento, escolhê-lo como suporte para as imagens que venho criando nos últimos anos. Na verdade, corrijo-me: em minhas pretensões, o livro não é suporte, mas veículo – para uma narrativa, trama, crônica, périplo, fábula.

Uma alegoria recorrente para o ato de trazer uma obra de arte a público é a do naufrago que, por força de sua condição, lança ao mar uma garrafa

contendo um pedido de socorro. Metáfora tão comum como potente, não vejo imagem melhor para ilustrar o gesto de colocar um livro em circulação. Assim como a garrafa que bóia ao sabor das marés, o livro também perde e encontra seu rumo, entre tormentas e calmarias, para, com sorte, cair ao alcance de um espectador curioso que não apenas o toma em mãos, mas o abre para encontrar dentro aquilo que, acredito, todo livro carrega: um misterioso convite para uma aventura.

O livro só existe para aquele que avança.

21 de fevereiro de 2017

Paro o carro na frente da propriedade de Josué e, ao avistá-lo, ponho a cabeça para fora da janela. Ele logo me reconhece e vem ao portão, acompanhado de dois guaipecas que latem a sua volta. Antes de abri-lo, grita alto com os cachorros: sai pra lá! Os dois obedecem, receosos.

Com a costumeira voz tímida de quem passa a maior parte do tempo calado, lidando apenas com os animais e a horta, Josué me convida para entrar em sua casa, tomar um mate, prosear um pouco.

O assunto é o mesmo de todos os encontros casuais – como vai a família, o trabalho, esse tempo que parece tão estranho, as coisas que não andam nada fáceis, mas estamos com saúde, e isso é o que importa. A cuia vai e volta e em poucos minutos esgotamos o repertório da conversa.

Peço licença para ir ao carro pegar uma coisa que trouxe pra ele. Fica à vontade, tá em casa. Volto com algumas fotos que fiz no ano anterior dentro de sua propriedade – um cachorro preso à corrente, o muro de taipa, uma ovelha pastando no campo, a mangueira e a casa construídas por seu avô há mais de um século.

Ele olha com atenção as pequenas cópias 10x15. Agradece o presente, vai mostrar para a mulher quando ela voltar da cidade. Pega a chaleira pra servir outro mate enquanto diz com a voz mais empastada: tu é meu amigo. Agora eu sei que tu é meu amigo.

VII

UMA NARRATIVA DA PAISAGEM

[A narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso .

Walter Benjamin, *O narrador*

Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador*, recupera uma dimensão artesanal do ato de narrar. Para o pensador alemão, a narrativa não é a simples transcrição dos fatos, mas a expressão de uma experiência singular, portanto, indissociável daquele que narra.

Ao trabalhar com fotografia, penso, não é diferente. A construção narrativa proposta por um fotógrafo é tão autoral quanto o ato de tomada (ou construção) da imagem em si. É uma dimensão narrativa que venho buscando desenvolver em meus projetos fotográficos, principalmente naqueles que tomam a forma de livro.

Por interessar-me pelo potencial do livro enquanto veículo espaço-temporal, a ideia de narrativa a qual busco problematizar não é aquela presente no interior de uma imagem isolada, mas sim a que pressupõe a disposição de uma sequência de imagens:

[...] dentro de um mesmo tópico, de uma certa perspectiva, ou de um momento específico, fotografado e selecionado pelo fotógrafo com uma coerência intencional, formando uma unidade. A sequência permite o entrelaçamento das fotografias, formando assim um contexto de e para que elas complementem e amplifiquem umas as outras (LOCKEMANN In: HEDBERG et al., 2014, p. 83).

Sendo assim, parto do princípio de que “cada foto extraída da sequência já tem uma história embrionária, que se manifesta a partir das escolhas do fotógrafo” (LOMBARDI, 2007, p. 39), mas que a narrativa do livro em si só acontece

[...] quando vemos não uma imagem isolada, mas uma série de imagens que passam a ter um significado horizontal, isto é, uma em relação a outra. [...] Entre duas imagens fixas pertencentes a uma mesma série ou seqüência, existe um intervalo temporal que serve para a maturação daquilo que foi visto na imagem anterior (Ibid., p. 39).

Como forma de pensar as características da seqüência fotográfica, o artista e teórico David Bate assume primeiramente que há uma proximidade entre a narrativa fotográfica e a experiência cinematográfica. Para ele, traça-se um forte paralelo principalmente entre um trabalho fotográfico e o (praticamente extinto) cinema mudo, uma vez que o último “trabalhava com uma seqüência de imagens para produzir narrativas e estórias que poderia ser compreendidas por todos, como uma espécie de ‘linguagem universal’” (BATE In: HEDBERG et al., 2014, p. 53). Segundo Bate, muitas obras fotográficas desenvolvem-se de forma semelhante a filmes mudos, “com um título, texto de introdução, pequenas legendas e ‘intertítulos’, para assinalar a direção e o fluxo do ‘filme’” (Ibid., p. 53).

Bate pondera, em seguida, que tal parentesco, tão evidente, parece não ser o suficiente para estabelecer um elo coerente no que tange à construção narrativa nas distintas linguagens. A começar por uma constatação simples: cinema é, por natureza, movimento. Não apenas imagens em movimento, mas uma seqüência de imagens que vão se sucedendo por si mesmas, restando ao espectador apenas “imersão nas cenas, uma depois da outra, até que o filme acabe [...]” (Ibid, p. 54).

Ou seja, além da questão do movimento (ausente na imagem fotográfica), a experiência de assistir a um filme se dá de forma linear (mesmo quando a narrativa interna do filme é não-linear), conforme concebido pelo autor. Em fotografia – seja em uma exposição ou em um livro –, a ordem proposta pelo autor é facilmente subvertida. Na verdade, ao contrário do cinema, o tempo de contemplação das imagens é ditada pelo espectador, nunca pelo

fotógrafo.

No cinema, o tempo, o ritmo, a sequência e a montagem das imagens são controladas pelo filme. Em fotografia é o espectador que ‘anima’ as fotos ao olhar para elas [...]. O ritmo e a ordem para a visualização da sequência de cenas em um livro ou exposição de fotografias são fundamentalmente diferentes que no cinema: é o espectador que em última análise, controla o fluxo de imagens. [...] Na fotografia o espectador determina o que fazer com as imagens e, finalmente, tem mais controle sobre eles do que em um filme, embora obras fotográficas possuem também uma estrutura interna própria. (Ibid., p. 54)

Já o fotógrafo estadunidense Alec Soth (1969), afirma buscar paralelos na linguagem textual, ao invés da cinematográfica, na construção sequencial de seus livros. Para Soth, é na poesia que a narrativa fotográfica encontra uma correspondência no modo de contar histórias, com suas brechas, que,

[...] por não ser uma mídia temporal, mas onde o tempo é congelado, não conta histórias, mas as sugere. Ou seja, não é narrativo. Então ela acaba por funcionar mais como a poesia do que como prosa. São apenas impressões que você deixa para o espectador relacionar (Alec Soth em conversa com Ben Sloat, 2010).

Segundo Soth, é o próprio fato de a fotografia ter dificuldade para expressar uma narrativa que a torna tão interessante como meio de expressão. É trabalhando com as lacunas, com as omissões e hiatos, que o fotógrafo sugere uma narrativa – sem jamais buscar impô-la.

Esses paralelos apontam o desafio de propor um sentido narrativo para uma sequência fotográfica. Se a tarefa da sequência “é levar o espectador do início ao fim em um caminho que faça sentido” (COLBERG, 2017, p. 95), então deve-se trabalhar nas relações entre as imagens tirando proveito do caráter fragmentário e lacunar da fotografia. Como afirma David Bate, com sorte esses “fragmentos tornam-se o suficiente, como relíquias de um discurso sobre algo parcialmente esquecido” (BATE In: HEDBERG et al., 2014, p. 72).

Para a criação do livro *Cimo da Serra*, parti de certas questões que, em busca de respostas, nortearam o processo de sequenciamento das imagens e concepção do livro como um todo: como contar a história de uma paisagem? Como transmitir a experiência de *estar na paisagem* sem tornar este um simples livro de *fotografias de paisagem*?

No livro *The Pond* (1985), John Gossage (1946) parece partir de questões semelhantes. O fotógrafo busca fazer aquilo que chamou de narrativa da paisagem, ou seja, considerar a paisagem como protagonista da história – não o cenário, mas sim o agente.

Na literatura, a paisagem inevitavelmente torna-se o cenário, o pano-de-fundo da história. [...] Paisagem simplesmente não é um gênero literário. Porém na fotografia é um gênero natural – em fotografia a paisagem pode ser o assunto primário (GOSSAGE, 2010, p.7).

A estratégia do autor é então construir uma espécie de percurso, uma caminhada pelos entornos do lago anunciado no título, e assim trabalhar temas como o desejo (ou a aparente impossibilidade) de se refugiar da civilização – uma referência direta à obra literária *Walden*, de Henry David Thoreau (1817 – 1862).

A ideia de percurso fica presente logo na sequência inicial do livro. Após um prefácio (cinco imagens que apresentam o lago do título, além de um pequeno texto introdutório), adentramos a paisagem pantanosa. Página após página, as fotografias nos apresentam caminhos que parecem não levar a lugar algum – caminhos por vezes interrompidos por algum pequeno acidente: poças d'água, gravetos, marcas de pneu, uma pequena ponte improvisada sobre o que parece ser um estreito córrego seco (Fig 22). É somente ao olhar para o céu sem nuvens que se abre entre as árvores, já nas páginas 15 e 16, que parece haver a possibilidade de respiro, de uma mínima ideia de sublime naquela paisagem nada alentadora (Fig. 23).

Apesar de reconhecer a potência da estratégia de Gossage em criar uma narrativa densa e complexa a partir de imagens simples como em *The Pond*, penso que, no caso de *Cimo da Serra*, a abordagem do deslocamento não se encaixa em minhas pretensões. O jogo labiríntico de Gossage sugere uma experiência pouco redentora da paisagem, seu lago parece muito mais um *não-lugar* do que *lugar*. Esse espaço sem nome, sem um ponto no mapa, não pressupõe estabilidade – não resta outra coisa se não vagar por ele em busca de uma saída.

Já Tainhas, para mim, é parada, repouso. Não vago por esse espaço. Circulo.

Com isso em mente, e com as fotografias que produzi em minhas saídas de campo postas sobre a mesa do ateliê, passo a tentar visualizar uma história que se potencializa dentro do arquivo de imagens. É um processo de compreensão desse conjunto, uma tentativa de perceber qual(is) história(s) reside(m) latente(s) nas fotografias¹.

Em grande medida, editar baseia-se no reconhecimento de forma e conteúdo [das fotografias], e como estes podem criar significado [...]. Aprender a editar o trabalho começa com a atenção total às fotografias, para ver como sua forma e conteúdo funcionam, descartando aquelas que ficam aquém (COLBERG, 2017, p. 189).

Entre a mesa e a parede, as imagens vão sendo agrupadas, formando pequenos conjuntos por possíveis relações. Sequências são testadas, conjuntos são formados – ora por semelhança tonal, ora por assunto. Esse momento é um processo de convivência com as fotografias, uma espécie de decantação em que aos poucos as relações e os sentidos vão emergindo.

A primeira maquete do livro é realizada quando essas relações se mostram fortalecidas. É uma maquete simples, precária, por assim dizer: um caderno

¹ Penso ser importante registrar que a criação de *Cimo da Serra* deu-se em um diálogo constante com o fotógrafo Tiago Coelho, sendo a etapa de edição e sequenciamento a de sua maior contribuição para o processo.

escolar sem pautas, as fotografias coladas com fita adesiva para serem mudadas constantemente de ordem, conforme a sequência ia evoluindo².

É somente após um período de experimentos com a primeira maquete, que começa o trabalho de *layout* e diagramação do livro³. Mesmo com a maior parte do processo sendo feita a partir de *softwares*, minha prioridade sempre foi trabalhar o máximo possível em um processo físico, investindo em maquetes impressas. Como anota Colberg,

O ato físico de virar uma página é muito diferente de clicar em um *mouse* para ver a próxima “página” [...]. Afinal de contas, o espectador irá se envolver com um objeto físico e não com um PDF, por exemplo, de modo que um criador de livros fotográficos precisa chegar o mais próximo possível da experiência final (COLBERG, 2017, p. 67).

É nesse momento também que começam a ser tomadas as decisões referentes a outros aspectos físicos do livro que não ligados diretamente às fotografias, como suas dimensões, a tipografia, os papéis e a capa.

Assim como John Gossage em *The Pond*, “eu não queria uma fotografia [na capa] como uma imagem-chave pois, afinal de contas, [o livro] é uma narrativa. Se desde o início você dá muita importância para uma imagem em uma narrativa, todo o resto vai girar em torno dela” (GOSSAGE, 2010, p.7). O fotógrafo norte-americano acabou por solucionar a questão estourando o título, em uma estética *pop* de cores vibrantes (Fig. 24) – um contraponto, de certa forma irônico, às elegantes fotografias em preto e branco que o livro encerra.

Por minha vez, desde as ideias iniciais, pensei como estratégia usar na capa um pequeno trecho do livro *A fisionomia do Rio Grande do Sul*, de Pe. Balduino Rambo. Imaginei colocá-lo sobriamente, formatado como se na

² “Geralmente, editar e sequenciar são atividades que não devem ser realizadas de uma única vez. Ao contrário, uma edição desenvolve-se e muda com o tempo” (COLBERG, 2017, p. 189)

³ Para o projeto gráfico de *Cimo da Serra*, contei com a parceria da artista e designer Leticia Lampert.

página de um livro (Fig. 25). Assim, penso, as descrições da paisagem de Tainhas na década de 1940 acabam por ser a imagem-chave por onde a narrativa do livro se estabelece. Daí para diante, a sequência de fotografias pode tanto reafirmar quanto negar a paisagem (por vezes idílica) descrita pelo padre jesuíta.

Já no processo de apreensão e compreensão do conjunto de imagens, algumas coisas foram se estabelecendo, ideias vagas se consolidando, outras perdendo força. Uma espinha dorsal se formou, tendo como pontos-chave alguns elementos.

Um deles é a figura de um homem. A verdade é que se trata de três homens distintos, mas aqui, na narrativa que crio, os três representam um só personagem (Fig. 26, 27 e 28). Ele traz uma escala de tempo humano e cotidiano. É um personagem que apresenta também certa ideia de movimento, demonstrando que esse é um lugar esquecido, mas não abandonado. Ele poderia ser meu pai – devaneio – caso tivesse estabelecido sua vida no vilarejo.

A presença deste personagem humano em minha narrativa da paisagem, aproxima-se, penso, da estratégia utilizada por Alan Moore em seu romance *A voz do fogo* (2002).

Em uma novela fragmentada que transcorre ao longo de quase 6 mil anos (exatamente entre os anos 4.000 a.C. e 1995 d.C), é a presença e as ações de personagens humanos que amparam a história de Moore. Mas seu protagonista, contrariando a ideia de Gossage, é uma paisagem: o território que hoje compreende a cidade de Northampton, localizada na região de East Midlands, Inglaterra – terra natal do autor. A evolução da cidade, sua transformação ao longo das eras, é o arco narrativo que conduz o leitor.

Em certo momento do romance, uma personagem sem nome descreve um

caminho na floresta, e reflete sobre sua finitude frente à paisagem ancestral:

A trilha é mais larga, subindo pela beira do vale. Quantos pés de homens mortos são necessários para fazê-la assim? É uma fúria e um sofrimento pensar em acabar um dia no meu túmulo e esta trilha ainda estar aqui. Seus sulcos profundos, mais velhos que nossos antepassados. Suas poças cheias, toda a retidão assustadora de sua linha, ainda aqui. Ainda aqui (MOORE, 2002, p. 64).

No final das contas – em uma perspectiva temporal da paisagem – somos sempre coadjuvantes.

Há um segundo personagem humano em minha narrativa, uma mulher, única em todo o livro. Ela aparece apenas uma vez, em uma antiga fotografia em preto e branco que repousa sobre uma mesa (Fig. 29). Jovem e bela, sorri para a câmera. Alguém se deu ao trabalho de rasgar sua imagem; alguém se deu ao trabalho de juntar as partes e colá-las de volta. Ela foi rasgada, mas não posta fora, o que denota que o gesto foi abrupto, impulsivo, movido por um sentimento avassalador, mas que o tempo soube rever – se não curou, pelo menos aplacou a dor.

A presença destes dois personagens humanos exerce uma tensão. A ligação inevitável entre eles, imagino, transmite uma memória que se estabelece entre o cotidiano e o histórico.

Outra estratégia em *Cimo da Serra* é a utilização de um prefácio. Três fotografias introduzem a narrativa, estabelecem o cenário, criam um ritmo: um pequeno arbusto que cresce em um terreno rochoso, árido (Fig. 30); uma improvisada escultura que faz as vezes de pilar de sustentação da varanda de uma antiga casa de madeira (Fig. 31); a vista ampla da paisagem campestre onde, à esquerda da imagem, marcas de escavação deformam a pequena coxilha à beira da estrada de chão-batido (Fig. 32). Só então o livro é assinado, retomando e, ao mesmo tempo, iniciando efetivamente a história.

A terceira e última fotografia do prefácio é, a meu ver, basilar para a

narrativa. Na história que estabeleço, ela encontra-se em relação direta ao texto da capa, assim como a penúltima imagem do livro: uma fotografia do mesmo local, em um ponto de vista muito similar, que fiz cerca de um ano depois da primeira (Fig. 33). A relação entre essas três imagens (vamos partir do pressuposto de que o texto de Rambo opera aqui como imagem), é pontuar a escala de tempo. O que se mantém nessa paisagem, desde que Balduino Rambo cruzou por ela na década de 1940? O que muda de um ano para o outro?

A visualização das duas fotografias, pontuando o início e o fim da narrativa, é um resumo desse exercício que me proponho de meditação sobre o tempo. Nada nos confirma que passou um ano entre as duas imagens. Para um olhar apressado, pode parecer que apenas alguns minutos transcorreram: a luz baixou um pouco, o céu se carregou de nuvens brancas e espessas, um pequeno pássaro pousou no galho do arbusto.

Essas duas fotografias marcam, involuntariamente, o exato período que passei fotografando para compor a narrativa de *Cimo da Serra*, através de uma série de breves viagens de estudo, saídas de campo que conjugaram incontáveis trajetos pelas poucas ruas do vilarejo, paradas na beira da estrada para fotografar algo visto de relance pelo retrovisor, conversas com moradores, caminhadas silenciosas, idas e vindas pela RS-020, por vezes sob tempestades que surgiam repentinamente no horizonte (e que sumiam tão abruptamente quanto apareceram), alvoreceres na estrada, entardeceres no campo, acenos e cumprimentos para todos os passantes que cruzaram ao largo com o olhar curioso, enquanto eu fotografava algo para eles invisível.

Para a escala humana, um ano é um ciclo intenso. Para a paisagem – esta paisagem esquecida –, um ano são alguns centímetros de grama.

12 de março de 2006

É a primeira vez que cruzo os 30 quilômetros que separam o centro de São Francisco de Paula e o vilarejo de Tainhas. Até então minhas visitas à cidade se limitaram a passeios pela avenida principal (minha mãe sempre fazendo piada do estranho monumento que representa uma carroça sendo puxada por bois, homenagem aos tropeiros que fundaram a cidade), e visitas ao cemitério para acompanhar meu pai ao túmulo de meus bisavós, Dilis e Bento.

Dessa vez a família resolveu conhecer os canyons de Cambará do Sul, e como não poderia deixar de ser, paramos a meio do caminho para conhecer Tainhas, onde meu pai viveu seus primeiros anos de vida.

A impressão inicial é pouco alentadora. O sol forte da manhã de domingo reveste o vilarejo de uma melancolia árida, como o cenário de um antigo filme de Velho Oeste. As casas de madeira que resistiram aos últimos 50 anos fazem com que o posto de gasolina instalado há menos de uma década pareça ainda mais deslocado da paisagem. Meu pai não se mostra abalado quando se dá conta de que a construção foi erguida exatamente no terreno onde ficava a casa em que viveu sua infância. Está muito eufórico por retornar a Tainhas depois de tantos anos, parece ansioso para encontrar alguém que reconheça de sua época.

Ficamos ao pé do carro enquanto ele vai à casa ao lado do posto, onde diz que morava uma certa Dona Pequena.

Minutos depois volta, sorridente. Quer que eu faça uma fotografia dele com a antiga vizinha, hoje nonagenária. Pego a câmera que comprei há poucos meses – uma Canon analógica semi-automática, pois ainda não tenho condições de comprar uma das modernas digitais – e acompanho meu pai até a

rústica casa de madeira.

Dona Pequena faz jus ao apelido: não deve chegar a um metro e meio de altura. Apesar da idade avançada, a memória parece intacta. Diz lembrar-se claramente de meu pai — principalmente dos sustos que pregava em minha bisavó, sua amiga Dilis.

Ainda inseguro com a nova câmera, faço duas fotos para assegurar que algo do emocionado encontro seja registrado. Antes de nos despedirmos, meu pai faz questão que eu fotografe o chão da cozinha que, como na casa onde morava, não possui assoalho, sendo o piso a própria terra do pátio. É uma raridade hoje em dia, um guri de apartamento como tu nunca viu e nunca mais vai ver algo assim, fala em tom de deboche. Receoso, fotografo — já aprendi que há coisas que realmente parecem não funcionar quando transportadas da visão ocular para a fotográfica.

Voltamos ao carro e saímos a dar voltas pelo vilarejo. Meu pai, no volante, narra pela milésima vez suas memórias, agora, no entanto, apontando os locais de seus feitos. Não chega nem a terminar um caso, já lembra de outro e mais outro, e emenda história atrás de história.

A primeira vez que viajei a Tainhas, em março de 2006, foi apenas algumas semanas antes de conhecer Luan – que, anos mais tarde, viria a se tornar meu filho.

Uma década depois, em março de 2016, retornei a Tainhas para dar início ao projeto que aqui apresento. Neste período, Luan, que tinha então apenas quatro anos de idade, tornou-se adolescente – um coração jovem e sensível em um vigoroso corpo adulto. Os carros e soldados de brinquedo deram lugar à guitarra e ao violão; as brincadeiras de pique-esconde, aos namoros furtivos pelos corredores do condomínio; o medo do escuro, às festas com os amigos.

Acompanhar de perto o crescimento de uma criança altera nossa relação temporal. O desenvolvimento exponencial nos primeiros anos de vida parece ser a materialização, diante dos nossos olhos, do tempo que se esvai implacavelmente. Um sentimento sufocante de urgência por vezes se instala. É um preço a se pagar, penso, por tal privilégio.

Talvez seja impossível desvincular minha produção artística – ou pelo menos, parte dela – desta experiência paterna. Pareço me dar conta somente agora, no momento derradeiro deste intenso período de reflexão, que, a partir do encontro com Luan, há mais de dez anos, potencializou em mim a angústia referente ao que o tempo nos traz e, principalmente, aquilo que ele nos leva. Como se, desde então, e de alguma forma, estivesse às voltas com as três questões propostas por Maria Ivone dos Santos (Fig. 34) – mesmo antes de deparar-me com elas.

Se, como aponte no prefácio deste estudo, meu interesse voltou-se constantemente para os espaços insulares, meu olhar sobre tais lugares foi sempre a partir de uma perspectiva temporal – não exatamente histórica, mas, de alguma forma, remanescente.

Construir essa “narrativa da paisagem” sobre Tainhas, talvez tenha sido um modo de organizar, à minha maneira, as três questões propostas por Maria Ivone. Uma tentativa de construir certa lógica e sentido narrativo para algo que só se apresenta enquanto pulsão.

Já essa dissertação pode também ser encarada como uma tentativa de organizar questões relativas à passagem do tempo, porém, no que diz respeito ao sujeito-artista. Os dez anos que me separam da primeira visita a Tainhas, assim como do primeiro encontro com Luan, são os mesmos que me separam do início dos experimentos com o aparelho fotográfico, imaginando uma carreira como fotojornalista. É surpreendente dar-me conta de que certas metodologias de trabalho ainda permanecem daqueles primeiros dias – as saídas de campo, a estética sóbria da fotografia documental –, enquanto uma série de possibilidades se abre, as quais aquele jovem fotógrafo estudante de Jornalismo nem fazia ideia que existiam.

Na última vez em que estive em Tainhas, em fevereiro deste ano, fui tomado pela sensação de que um ciclo se iniciava. A consciência de que aquela era a última saída de campo deste período de mestrado não se mostrava, de forma alguma, como conclusão. Pelo contrário, senti um ímpeto de continuar retornando a este lugar, de buscar dar conta das pequenas histórias que ainda residem suspensas – e que dois anos ou uma pesquisa de mestrado apenas chegaram perto de contemplar.

Penso em uma coleção de mapas e relatos orais para refletir sobre o destino da estrada que foi desviada do vilarejo; descubro uma grande quantidade de

amostras de solo jogadas em um pátio – e fico aturdido quando um morador local conta-me que tais rochas pertencem aos estudos que foram feitos na década de 1950 para a construção de uma barragem que acabou nunca saindo do papel; imagino criar cartões-postais com “pontos turísticos” de Tainhas para distribuir em *gift shops*, numa releitura da ação feita por Stephen Shore na década de 1970; me interesso pelas araucárias, árvores-símbolo da região que hoje se encontram escassas após décadas de extração desenfreada; imagino passar os próximos dez ou 20 anos fotografando essa paisagem, em uma meditação contínua, uma tentativa absurda de compreensão de um tempo que, sei, não é meu.

O que quero é simplesmente me dar a liberdade de escolher esse lugar, de estabelecê-lo – para mim, antes de mais nada – como lugar. Pelo simples fato de que é possível olhar para um pedaço de terra esquecido e criar um vínculo, dar-lhe um sentido. Não para fincar uma bandeira, delimitá-lo com uma cerca, dizer-me proprietário. Mas para, quem sabe, assistir à grama crescer como quem assiste ao filho adolescente tornar-se adulto.

Livros

ADAMS, Robert. **Why people photograph**: selected essays and reviews. New York: Aperture, 2005.

AMAR, Jean-Pierre. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BALTZ, Lewis. **Texts**. Göttingen: Steidl, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas - v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERREBI, Sophie. **The shape of evidence**: Contemporary art and the document. Amsterdam: Valiz, 2014.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPANY, David. **Art and photography**. New York: Phaidon, 2012.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

COLBERG, Jörg. **Understanding Photobooks**: The form and content of the photographic book. New York: Routledge, 2017.

COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**. Wisconsin Univ. Press, 1998.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DYER, Geoff. **O instante contínuo**: uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FARINELLI, Franco. **A invenção da Terra**. São Paulo: Phoebus, 2007.

FOSTER-RICE, Greg (Org.); ROHRBACH, John (Org.). **Reframing the New Topographics**. Chicago: The Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013.

GISI, Juliana. **60/70**: as fotografias, os artistas e seus discursos. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

GUIRRI, Luigi. **The complete essays**: 1973 - 1991. London: Mack, 2016.

HEDBERG, Hans (Org.); KNAPE, Gunilla (Org.); MARTINSSON, Tyrone (Org.); WOLTERS, Louise (Org.). **Imprint**: Visual Narratives in Books and Beyond. Gothenburg: Hasselblad Foundation / University of Gothenburg, 2013

MOORE, Alan. **A voz do fogo**. São Paulo: Conrad, 2002.

PAPAGEORGE, Tod. **Core Curriculum**: writings on photography. New York: Aperture, 2011.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook**: a History, vol. I. London: Phaidon, 2004.

PIC, Muriel. **As desordens da biblioteca**. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

RAMBO, Balduino. **A fisionomia do Rio Grande do Sul**: ensaio de monografia natural. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2009.

READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Alexandre (Org); SANTOS, Maria Ivone dos (Org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SEKULA, Allan. **Photography against the grain**: Essays and Photo Works 1973 - 1983. London: Mack, 2016.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SMITHSON, Robert. **The collected writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: Perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

STALLABRASS, Julian (Org.). **Documents of contemporary art**: Documentary. Cambridge: MIT Press, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: A perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

Artigos e periódicos

MULAS, Ugo. **Verificações**: 1971-72. Revista Zum nº 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, outubro de 2015.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Práticas de endereçamento**: Enunciados em trânsito. Artigo inédito. 2017.

WENDERS, Wim. **Uma vez**. Revista Zum nº 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, abril de 2013.

WALL, Jeff. **Marcas da indiferença**: Aspectos da fotografia na, ou como, arte conceitual. Revista Zum nº 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, abril de 2017.

Catálogos

FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; SERGIO, Giuliano. **Luigi Ghirri**: Pensar por imagens. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

LINGWOOD, James. **Bernd & Hilla Becher / Robert Smithson**: Field trips. Porto: Fundação Serralves, 2002.

ROTH, Andrew. **The Open Book**: A history of the photographic book from 1878 to the present. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.

Livros fotográficos e livros de artista

CAMARGO, Marina. **Como se faz um deserto**. Porto Alegre: Edição da autora, 2013.

EGGLESTON, William. **William Eggleston's Guide** (3ª edição). New York: Moma, 2012.

FILHO, Marco Antonio. **Da tua primeira fotografia**. Porto Alegre:

Contorno, 2013.

FILHO, Marco Antonio; VERAS, Eduardo. **Viagem pela linha invisível**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

GOSSAGE, John. **The Pond** – 25th anniversary edition. New York: Aperture, 2010.

RUSSO, Felipe. **Centro**. São Paulo: Edição do artista, 2014.

Dissertações e teses

FILHO, José Mariano Klautau de Araújo. **Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

LOMBARDI, Katia. **Documentário Imaginário: Novas potências na fotografia documental contemporânea**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

TEDESCO, Elaine. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

Sites

Biblioteca IBGE. Acessado em 11 de outubro de 2016. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riograndedosul/saofranciscodepaula.pdf>

COTTON, Charlotte. **Stephen Shore in conversation with Charlotte Cotton**. This Place, 2014. Acessado em 2 de março de 2017. Disponível em <http://www.this-place.org/photographers/stephen-shore/>

ENTLER, Ronaldo. **A paisagem em grande formato**. Icônica, 30 de agosto de 2014. Acessado em 28 de abril de 2017. Disponível em <http://www.iconica.com.br/site/a-paisagem-em-grande-formato/>

SLOAT, Ben. **Dog Days Bogotá: A conversation with Alec Soth**. Big, Red and Shiny, 17 de novembro de 2009. Acessado em 14 de novembro de 2015. Disponível em <http://bigredandshiny.org/13343/dog-days-bogota-a-conversation-with-alec-soth/>

DVD

KENTRIDGE, William. **Seis lições de desenho**. Video, cor, 382 min. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.



Fig. 1: Marco Antonio Filho, *That crazy feeling in America*. Fotografia, 12 peças, impressão jato de tinta, dimensões variadas; vídeo, sem som, 3'25", loop, televisão de tubo 14". 2015.

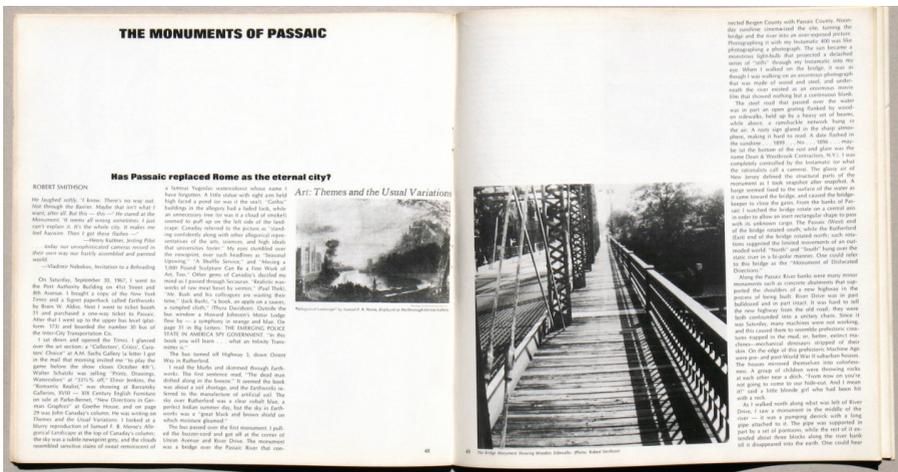


Fig. 2: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, revista Artforum. Dezembro de 1967.



Fig. 3: Marco Antonio Filho, *Pilha de tijolos*, da série *Já não é mais verão*. 2013.



Fig. 4: Marco Antonio Filho, *Guarita*, da série *Já não é mais verão*. 2010.



Fig. 5: William Eggleston, *Memphis*, do livro *William Eggleston's Guide*. 1971



Fig. 6: Felipe Russo, *Sem título*, do livro *Centro*.
2014.



Fig. 7: Marco Antonio Filho, *Pastelaria Camões, Lisboa*, da série *Aqui, onde o mar se acabou*. 2014.

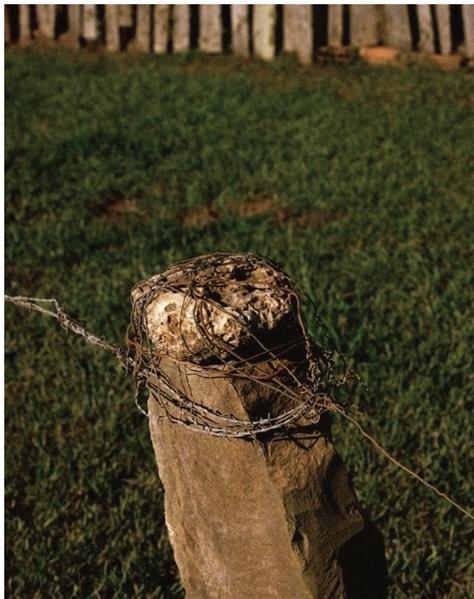


Fig. 8: Marco Antonio Filho, *Cerca, Tainhas*. 2016.



Fig. 9: Robert Smithson, vista da exposição na Galeria Konrad Fischer, Düsseldorf. 1968.



Fig. 11: Henri Cartier-Bresson, *Ilha de Siphnos, Grécia*. 1961.



Fig.12: Robert Frank, *Cafeteria, Indianapolis*, do livro *The Americans*. 1958.

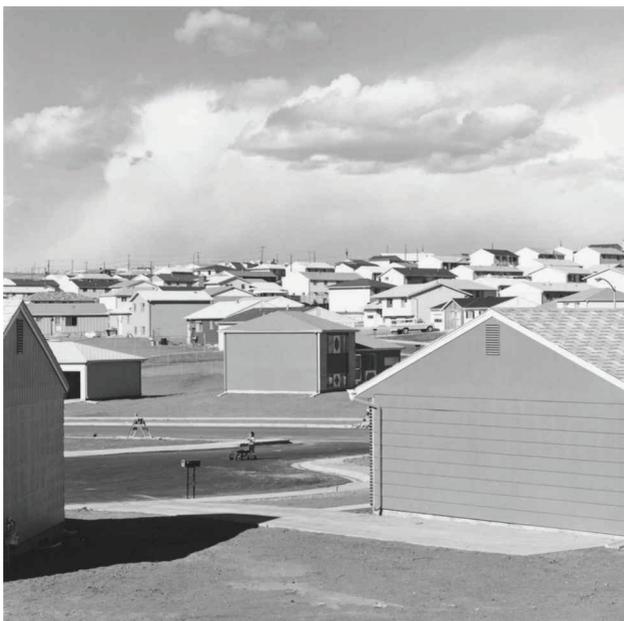


Fig. 13: Robert Adams, *Pikes Peak Park, Colorado Springs*, do livro *The New West*. 1974.



Fig. 14: Marco Antonio Filho, *Ricardo com seus dois gatos*, São Sebastião do Caí. 2007.



Fig. 15: Walker Evans, sequência de fotografias presente na exposição *American Photographs*, Museu de Arte Moderna (Moma), Nova York. 1938.

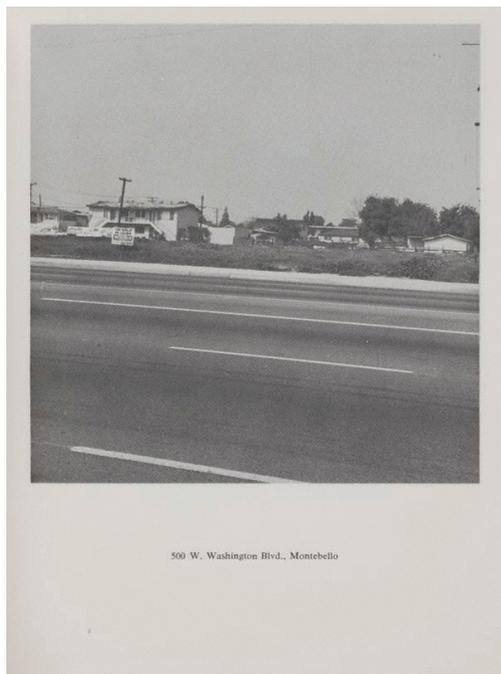


Fig. 16: *Real Estate Opportunities* (Edição do autor, 1970). Fotografias: Ed Ruscha. Dimensões: 18x13cm. 48 páginas.



Fig. 17: Bernd & Hilla Becher, *Caixas d'água*. 1980.

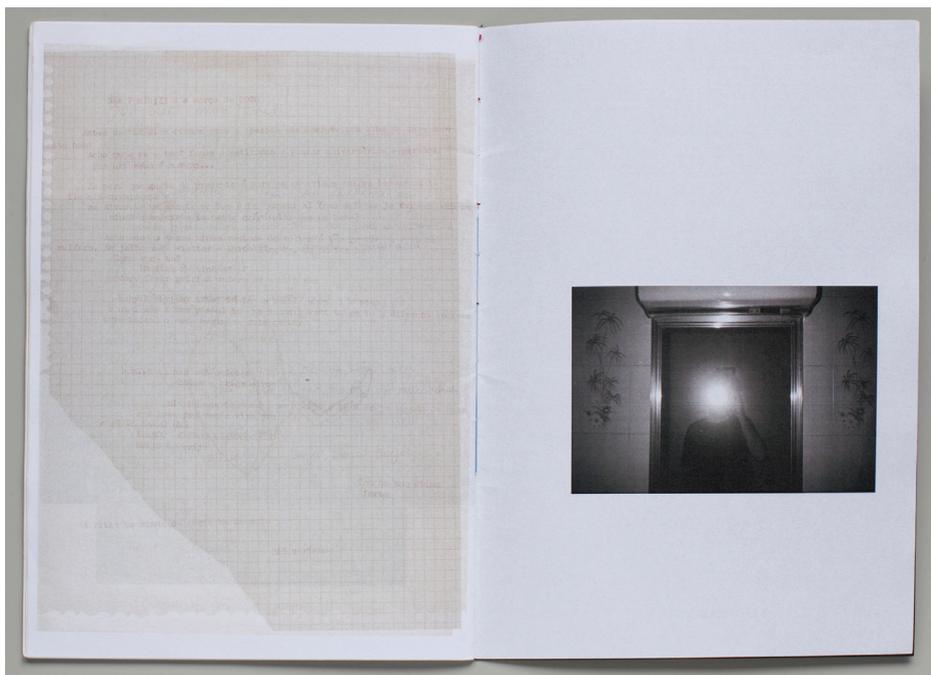


Fig. 18: Maquete do fanzine *Untitled (O exílio)*. Fotografias e textos: Marco Antonio Filho. Dimensões: 21x14,8cm. 24 páginas. 2011.



Fig. 19: *Da tua primeira fotografia* (Contorno, 2013). Fotografias e texto: Marco Antonio Filho. Dimensões: 21x14,8 cm. 36 páginas. Tiragem: 500 exemplares.

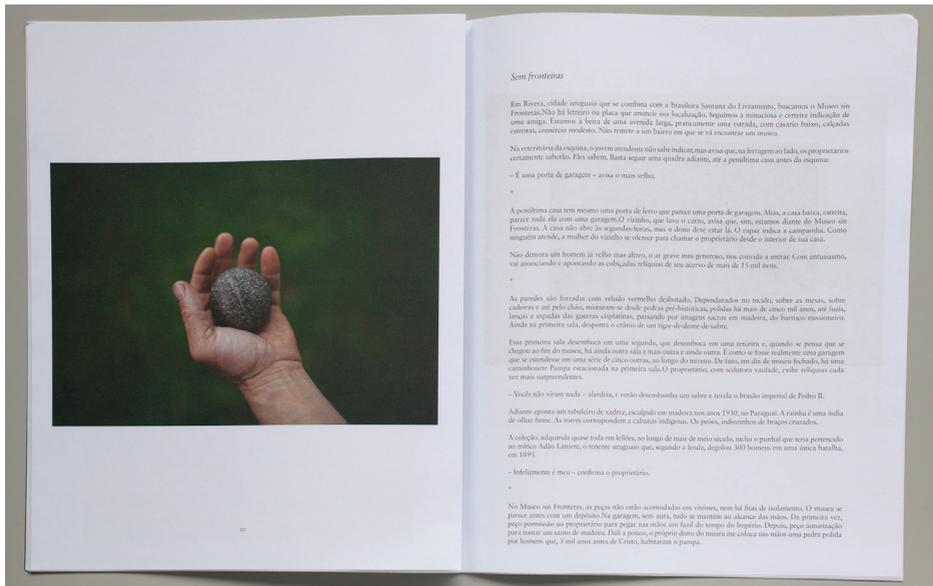


Fig 20: Viagem pela linha invisível (Panorama Crítico, 2014). Fotografias: Marco Antonio Filho. Textos: Eduardo Veras. Dimensões: 27x22cm. 40 páginas. Tiragem: 1.000 exemplares.

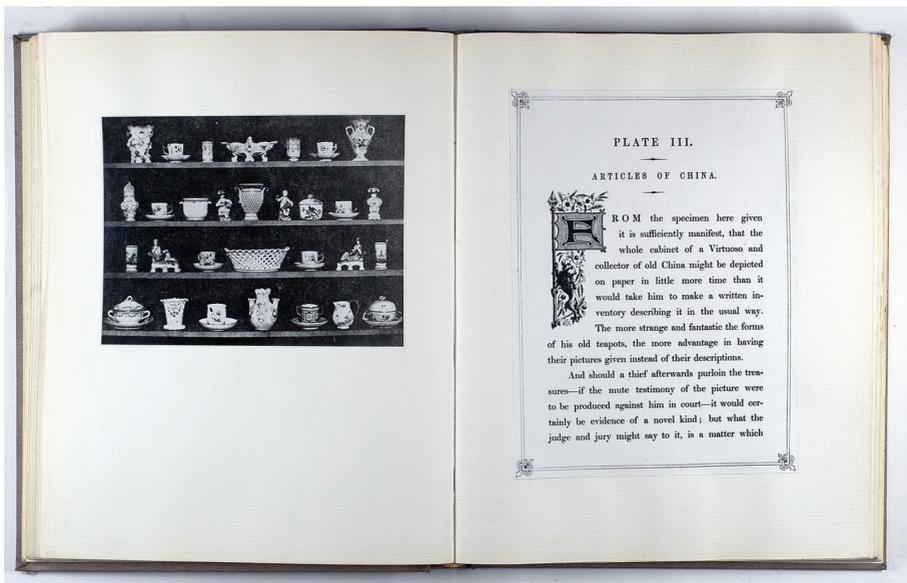


Fig 21: Pencil of nature (Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-46). Fotografias e textos: William Henry Fox Talbot.



Fig. 22: Página do livro *The Pond* (Aperture, 1985). Fotografias: John Gossage. Textos: Gerry Badger e Toby Jurovics. Dimensões: 30x27cm. 108 páginas.



Fig. 23: John Gossage, página do livro *The Pond* (Aperture). 1985.



Fig. 24: John Gossage, capa do livro *The Pond* (Aperture). 1985.

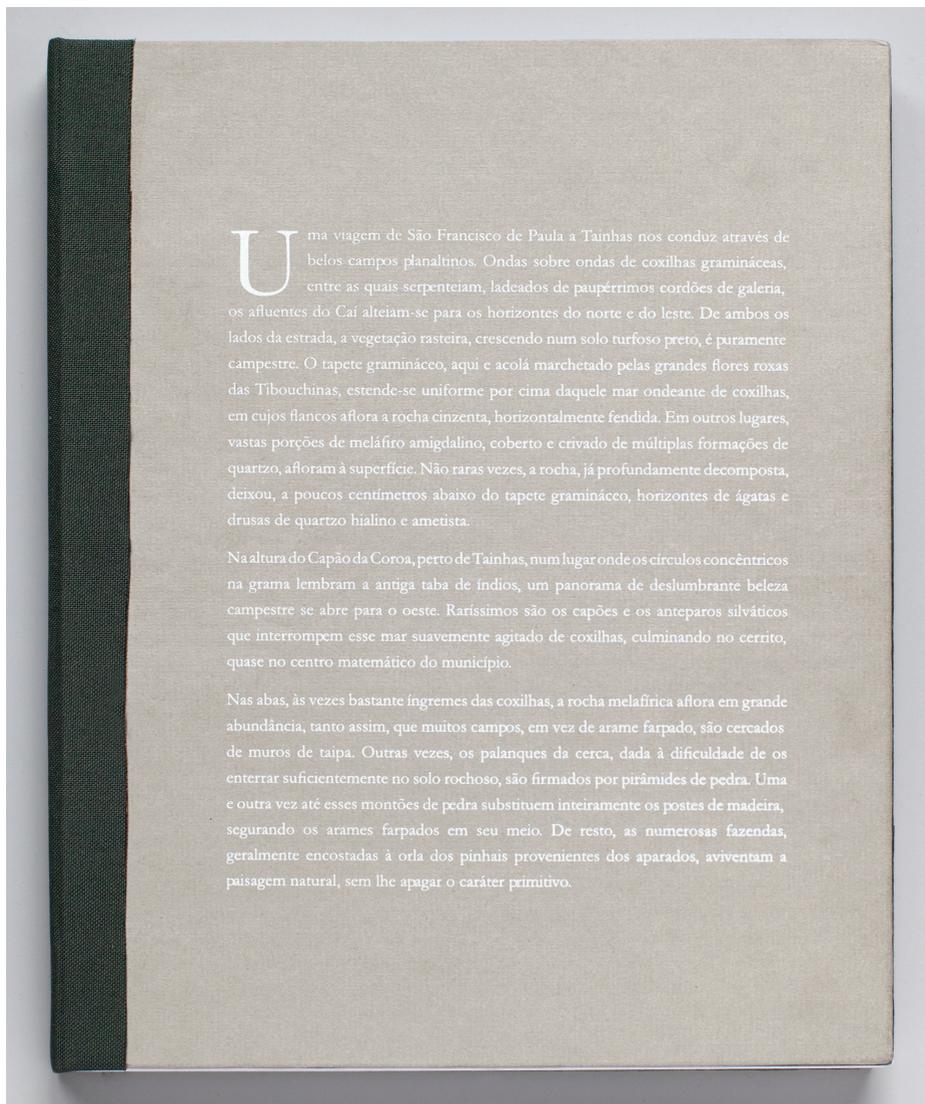


Fig. 25: Cimo da Serra (maquete). Fotografias: Marco Antonio Filho. Dimensões: 25x20cm. 96 páginas. 2017.



Fig. 26: Marco Antonio Filho, Nelson na *plantação de eucaliptos, Tainhas*. 2017.

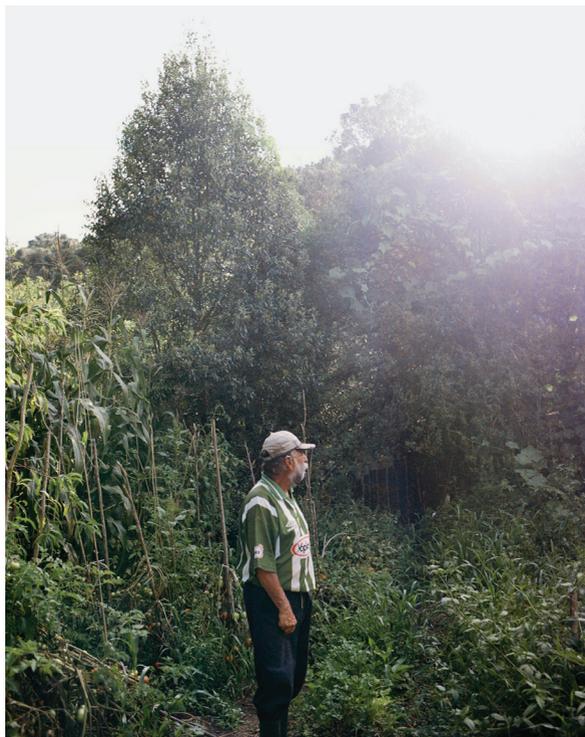


Fig. 27: Marco Antonio Filho, Josué em sua *horta, Tainhas*. 2017.



Fig. 28: Marco Antonio Filho, *Henrique, Tainhas*. 2017.



Fig. 29: Marco Antonio Filho, *Fotografia sobre mesa, Tainhas*. 2017.



Fig. 30: Marco Antonio Filho, *Arbusto*, *Tainhas*. 2017.



Fig. 31: Marco Antonio Filho, *Varanda*, *Tainhas*. 2017.



Fig. 32: Marco Antonio Filho, *Antiga estrada, Tainhas*. 2016.



Fig. 33: Marco Antonio Filho, *Antiga estrada, Tainhas*. 2017.



Fig. 34: Maria Ivone dos Santos, *Questões*, 90x60cm, tiragem serigráfica, 200 cópias de cada cartaz, distribuídas pela cidade de Porto Alegre no dia 14 de abril de 2008.