

que se han producido en los últimos años en la investigación de los fenómenos paranormales de la representación y del mundo invisible. Entre estos fenómenos del mundo invisible, el más importante es el que llamamos "fuerza" o "energía" que se manifiesta en ciertos casos y que, por tanto, no podemos ser capaces de decir, no sin razón, que se



El mundo invisible puede presentar este carácter de ser posible de los fenómenos paranormales que se manifiestan en ciertos casos y que, por tanto, no podemos ser capaces de decir, no sin razón, que se

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UFPB/UFPE
NÍVEL MESTRADO

CRISTIANA DIAS CORDEIRO

PREPARANDO O SALTO:
PROCESSO CRIATIVO DE GILVAN BARRETO DO FOTOJORNALISMO À ARTE

Recife - PE

2015

CRISTIANA DIAS CORDEIRO

PREPARANDO O SALTO:

PROCESSO CRIATIVO DE GILVAN BARRETO DO FOTOJORNALISMO À ARTE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco – UFPB/UFPE.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processo Criativo em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. João de Lima Gomes

Recife - PE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

C794p

Cordeiro, Cristiana Dias

Preparando o salto: processo criativo de Gilvan Barreto do
fotojornalismo à arte / Cristiana Dias Cordeiro. – Recife: O Autor, 2015.
158 f.: il.

Orientador: João de Lima Gomes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Universidade Federal da Paraíba. Programa Associado de Pós-Graduação
em Artes Visuais, 2015.

Inclui referências e apêndices.

1. Arte. 2. Fotojornalismo. 3. Criação (Literária,
artística, etc.). I. Gomes, João de Lima (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-170)

CRISTIANA DIAS CORDEIRO

PREPARANDO O SALTO:

PROCESSO CRIATIVO DE GILVAN BARRETO DO FOTOJORNALISMO À ARTE

Aprovado em 28 de maio de 2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João de Lima Gomes - UFPB (PPGAV) - Orientador

Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino - UFPE - Examinador externo

Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida - UFPB (PPGAV)

Suplentes:

Profa. Dr. Guilherme Shultze - UFPB (PPGAV)

Prof. Dr. Thiago Soares - UFPE – Examinador externo

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer a todos os que me apoiaram nesta jornada e aos que entenderam as ausências em momentos importantes. Aproveito para dizer às minhas filhas *Clarinha e Bia* que -, apesar deste período sem a presença constante da mãe, - perseverem nos seus objetivos pois o prazer de alcança-los vale o esforço. Obrigada pela compreensão. Amo vocês. Agradeço a Deus, que me permitiu chegar até aqui. À minha mãe, *Eliane*, pela presença e apoio constantes; ao meu pai, *Mário*, pelo apoio e conselhos; a todos os meus irmãos e especialmente à *Anginha*, pela força, carinho, ajuda, comentários e amizade. A *Lu*, que ajudou a cuidar das minhas filhas. A *Rogério França*, que segurou as pontas no jornal pra que eu assistisse às aulas do mestrado, e procurou cuidar de mim quando eu me descuidei. Às pessoas tão queridas e generosas que ganhei de presente no mestrado, em especial a *Marina Didier* e *Rebeka Monita* que me deram força e me ensinaram tanto. Aos que se dispuseram a me ouvir (*Eduardo Queiroga*, *Daniel Moreira*) e a ler meus escritos, e ao meu orientador, *João de Lima*, por sua calma quando eu era desespero. A todos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PGAV) da UFPE e UFPB, coordenação, secretário e professores, a quem agradeço em nome de *Maria Betânia e Silva*, pela dedicação e firmeza e *Marcelo Coutinho*, por nos estimular a buscar nossa singularidade. Agradeço aos professores de outros departamentos a quem pedi socorro, *José Afonso Jr.* e *Maria do Carmo Nino*, esta pelos comentários em sala, fora dela e por aceitar participar da banca, dando contribuições valiosas ao lado de *José Rufino* e *Guilherme Schulze*. Agradeço imensamente a *Gilvan Barreto* pela inspiração e disponibilidade, e aos autores que tive a honra de conhecer e que farão parte das minhas próximas leituras intensas, pois há muito a aprender e muitos caminhos a percorrer, que sejam mais leves e felizes.

“Vale para qualquer atividade: ou transgredimos e desenvolvemos uma forma própria de fazer, ou repetimos tudo como vem sendo feito há séculos. E nada se altera a partir de nós.”

Sebastião Barbosa

RESUMO

O trabalho objetiva investigar a poética nas obras e no processo criativo que deram legitimação artística ao fotógrafo Gilvan Barreto. Trata-se de uma pesquisa com enfoque principal em seus dois primeiros livros de fotografia: Moscouzinho (2012) e O Livro do Sol (2013). Verificamos modificações no processo criativo do período em que a fotografia do autor era voltada para publicações editoriais,- cuja linguagem predomina é o fotojornalismo, - e quando as publicações foram direcionadas aos espaços de legitimação artística. A intencionalidade artística o levou a um processo de pesquisa e experimentações até o amadurecimento gradual da sua linguagem, ultrapassando os limites do fotográfico. A partir de um exercício de reflexão, indicaremos as possibilidades de, no campo fotográfico editorial, fazermos um caminho de retorno às fronteiras entre o fotojornalismo e a fotografia artística.

Palavras-chave: Fotojornalismo -Arte - Processo Criativo - Gilvan Barreto.

ABSTRACT

The dissertation aims at examining the poetry in the works and the creative process providing artistic legitimacy to photographer Gilvan Barreto. The research focus mainly on his two photography books: *Moscouzinho* (2012) and *O Livro do Sol* (2013). Modifications have been found in the creative process when the author's photography was intended to editorial publications – which language is predominantly photojournalism – and when the publications were directed to the artistic spaces of legitimacy. Artistic intentionality led him to a process of research and experimentation until the gradual maturing of his language, overcoming the photographic limits. A reflexion exercise indicates the possibilities of, in the editorial photography field, making a way back to the boundaries of photojournalism and art photography.

Key words: photojournalism. art. creative process. Gilvan Barreto

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Revista Aurora- Em conflito com o mundo – Emily, 20	34
Figura 2 – Revista Aurora- Em conflito com o mundo – Alice,17	35
Figura 3 – Série Nazaré de Mocajuba, Branca, 2005.....	36
Figura 4 –Série Sertanejos - O Beato, 2009	37
Figura 5 – Série À Flor da Pele	39
Figura 6 – Projeto Morro de Fé.....	40
Figura 7 – Igreja do Amparo, Olinda	41
Figura 8 – Simião Martiniano	42
Figura 9 – Tuca Andrada.....	42
Figura 10 – Sorriso.....	44
Figura 11 – Série Brasília Teimosa	48
Figura 12 – Série Estrela Brilhante	49
Figura 13 – Exposição Arqueologia de Ficções.....	59
Figura 14 – Série Líquido, retratos congelados.....	40
Figura 15 – Série Fronteiras 1	61
Figura 16 – Série Fronteiras 2	62
Figura 17 – Suicídio de Bayard.....	64
Figura 18 – Imagem num ângulo de visão comum	66
Figura 19 – Imagem em contra-plongée	67
Figura 20 – Estúdio Externo do Sítio Vivafotografia, Vale das Videiras –RJ.....	68
Figura 21 – Vale das Videiras.....	68
Figura 22 – Recreio dos Bandeirantes.....	69
Figura 23 – Print do site de Luis González Palma	70
Figura 24 – Mörbius 15.....	70
Figura 25 – Mörbius 9.....	71
Figura 26 – Escena 13	71
Figura 27 – Caixa e Capa do Livro Moscouzinho	76
Figura 28 – Reprodução do livro Moscouzinho, de Gilvan Barreto	77
Figura 29 – S/Título – Série Moscouzinho	78
Figura 30 – Imagem do caderno de Gilvan- Um ano da morte do pai.....	80
Figura 31 – Imagem do caderno de Gilvan – Notícia da morte da mãe.....	80
Figura 32 – S/Título –Série Moscouzinho	83

Figura 33 – S/Título –Série Moscouzinho	90
Figura 34 – S/Título –Série Moscouzinho (Imagens Pescadas).....	91
Figura 35 – S/Título –Série Moscouzinho (Imagens produzidas).....	91
Figura 36 – S/Título –Série Moscouzinho (Documentos Inventados).....	92
Figura 37 – Série Moscouzinho- O Fotógrafo (Intervenções fotográficas)	93
Figura 38 – S/Título –Série Moscouzinho (Ilha)	94
Figura 39 – Caderno de anotações de Gilvan Barreto (Peixe)	91
Figura 40 – S/Título –Série Moscouzinho (Peixe).....	92
Figura 41 – S/Título –Série Moscouzinho (Comício).....	94
Figura 42 – La promenade - Reprodução de Imagem do Pintor Chagall.....	95
Figura 43 – Imagem Encontrada no DOPS (O Cristo)	99
Figura 44– S/Título – Série Moscouzinho (O Cristo).....	99
Figura 45 – Capa de O Livro do Sol, de Gilvan Barreto.....	101
Figura 46 – S/Título – Série O Livro do Sol (Cisterna).....	107
Figura 47 – S/Título – Série O Livro do Sol (Escada).....	107
Figura 48 – S/Título – Série Sertão de Dentro	109
Figura 49 – S/Título – Série Sertão de Dentro	109
Figura 50 – Vale do Catimbau –PE (1444”) - Série Entremeios	109
Figura 51 – Santa Rita –PE –(42”) Série Entremeios	109
Figura 52 – S/Título – Série O Livro do Sol (Azulejo).....	110
Figura 53 – S/Título – Série O Livro do Sol (Trampolim)	110
Figura 54 – S/Título – Série O Livro do Sol (Piscina).....	111
Figura 55 – S/Título – Série O Livro do Sol (Mergulho)	111
Figura 56 – Livro Sobremarinhos, de Gilvan Barreto.....	117
Figura 57 – Entre o Sol e o Mar # Das culpas do Sr Meursault, 2015.....	118
Figura 58 – S/ Título #Retratos Abissais, 2015	118

LISTA DE SIGLAS

ABL - Academia Brasileira de Letras

CCI - Centro Capibaribe de Imagem

CEPE - Companhia Editora de Pernambuco

CIA de Foto – Coletivo CIA de Foto

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

EXPOCOM - Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação

FAAP- SP Fundação Armando Álvaro Penteado

FCCR - Foto Cine Clube Recife

FCW – Fundação Conrado Wessel

FUNCULTURA - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

JC - Jornal do Commercio

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

PCB – Partido Comunista Brasileiro

POY Latam - Pictures Of the Year Latin America

PPGAV – Programa de Pós – Graduação em Artes Visuais

PSD – Partido Social Democrático

SAMR - Sociedade de Arte Moderna do Recife

SIC-PE - Sistema de Incentivo à Cultura

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNICAP – Universidade Católica de Pernambuco

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância

UOL - Universo On Line

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ARTE E FOTOGRAFIA	
2.1	Fotojornalismo X Fotografia Experimental.....	18
2.2	Arte, fotojornalismo, artistas e fotógrafos.....	25
2.3	Deslizamentos entre fotografia editorial e artística.....	29
2.3.1	Os Canais de Distribuição.....	29
2.3.2	O Espaço do Autor no Fotojornalismo.....	31
2.3.3	Alguns Espaços de qualidade no Fotojornalismo em Pernambucano.....	33
2.3.3.1	Revista Aurora – Arte Encartada em Papel Jornal.....	33
2.3.3.2	Sertanejos, Fotografias da Especial <i>Os Sertões</i>	35
2.3.3.3	Arte que nasce no fotojornalismo e ganha o espaço urbano.....	40
2.3.4	Gilvan Fotojornalista.....	41
2.4.	A Fotografia Contemporânea.....	45
2.5	A Imagem e os Limites do Fotojornalismo.....	50
3	GILVAN E SUAS OBRAS.....	57
3.1	O Autor.....	57
3.2	As Inquietações Do Olhar.....	60
3.3	A Ficcionalização E A Staged Photography.....	63
3.4	Moscouzinho: O Devir Como Processo.....	72
3.4.1	A Ideia do Livro.....	74
3.4.2	A Criação dos Documentos.....	84
2.4.3	Três Modos de Produção das Imagens.....	85
3.4.3.1	Imagens Pescadas	89
3.4.3.2	Imagens Produzidas	91
3.4.3.3	Imagens Recriadas.....	93
3.4.3.3.1	<i>O Devir no Tempo</i>	96
3.4.3.3.2	<i>O Devir Em Processo Na Imagem</i>	98
3.5	O Livro Do Sol.....	101
3.5.1	Imagens Pescadas.....	106
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
	REREFÊNCIAS.....	121
	APÊNDICE.....	136

1 INTRODUÇÃO

A criação nasce muitas vezes da angústia, dos dizeres que explodem se permanecerem silêncio. Por vezes escrevo quando algo quer explodir dentro de mim. Assim, ao longo dos últimos dezessete anos, respeitei mais meus textos que minha fotografia. Esta não costumava nascer em atos de explosão criativa, mas por necessidade de trabalho diário. Era fotojornalismo e por vezes se perdeu em dizer quando devia calar, ou em calar quando devia dizer, ou em dizer mal o que tinha de ser dito. A fotografia não dizia de mim como os textos, e sem entender o que se passava, eu me angustiava.

*

Eis-me aqui noutro processo de angústia: a escrita da dissertação. Diante de tantas perguntas, tantos caminhos, foi difícil escolher qual deles deveria seguir em busca de respostas. Mas era preciso dar vazão aos dizeres, às dúvidas, fazê-las encontrar-se com possíveis respostas, ou descobrir novas perguntas.

E assim segui abraçada às dúvidas e angústias que se acumularam nestes últimos dezessete anos, tempo em que exerci as funções de repórter fotográfica e editora de fotografia, e pude acompanhar diariamente a produção fotojornalística dos principais jornais do Estado: Folha de Pernambuco, Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio. Nesta trajetória acumulei uma série de questionamentos que agora busco compreender. Enquanto editora de fotografia tenho a atribuição de, entre outras, acompanhar as principais notícias em imagens editoriais nacionais e internacionais através de agências e sites de notícias. Acompanho também as fotografias que passeiam no campo da arte, fora das fronteiras editoriais. Mas havia algo justamente nesta fronteira que me desassossejava.

Observei que entre fotojornalistas e artistas formam-se muros ora aparentemente intransponíveis, ora invisíveis. Alguns fotógrafos transitam nos dois mundos com desenvoltura, vencendo barreiras que a arte contemporânea tem tentado tornar fluidas ao questionar os limites tradicionais da arte. Seja pelo amadurecimento da linguagem do autor, pela mudança de paradigma do meio, pela ação do tempo ou por outras razões, a imagem fotográfica é legitimada como obra de arte e seu autor, antes denominado fotógrafo, passa a ser tratado como artista. Mas que transformações levam a obra e seu autor a este processo de legitimação?

Esta pergunta começou a encontrar resposta a partir da observação da ampliação de poéticas do fotógrafo Gilvan Barreto (1973-). Barreto iniciou sua carreira fotográfica no fotojornalismo, trabalhou para revistas e num processo que reconhece como de

amadurecimento da sua linguagem ao longo de 15 anos, migrou para o mercado de arte. Através da experiência na área editorial, Gilvan Barreto encontrou respaldo e reconhecimento no meio. Porém, após vários anos e depois de ter fotografado cerca de 40 países, sentiu que aquela fotografia mais clássica da linguagem fotojornalística já não o representava e iniciou experimentos mais autorais, em que a criação, a memória, a ficção e a imaginação ganharam mais espaço.

Escolheu inicialmente o livro como suporte para sua fotografia. Publicou *Moscouzinho* (Editora Tempo d'Imagem - 2012), *O Livro do Sol* (Editora Tempo d'Imagem- 2013) e *Sobremarinhas* (Editora do autor, 2015), o que lhe rendeu legitimação artística e várias premiações. Das matérias e entrevistas fui guardando estas referências dos caminhos artísticos que tomaram a fotografia de Gilvan. E se eu já carregava essa inquietação de entender a relação entre fotojornalismo e arte, o mercado de legitimação da fotografia de imprensa e os caminhos do artista, foi através de *Moscouzinho*, primeiro livro de Gilvan Barreto, que essa pesquisa começou a ganhar forma. Acompanhei a trajetória de um fotojornalista, mas agora tinha em mãos a obra de um artista e não sabia explicar como tinha se dado essa ampliação de poéticas.

Então, por onde começar? Para que a fotografia seja rotulada como fotojornalismo ela precisa ser inserida num circuito que a molde. A cadeia produção-circulação-recepção do fotojornalismo, em sentido estrito, passaria necessariamente pela cobertura de acontecimentos de assuntos de interesse jornalístico, pela circulação e recepção em massa e a baixo custo. Essa mesma imagem pode ser legitimada pelo circuito da arte e, transferido seu uso, ela ganharia outro valor. Mas como esta transposição de circuitos molda a fotografia de arte?

Na exposição Poder Provisório, de curadoria de Éder Chiodetto, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (março a junho de 2013), que apresentou um apanhado do acervo de fotografias do museu, entre as novidades, segundo o texto de apresentação no site do MAM-SP, estão três fotos das manifestações populares realizadas em São Paulo, em 2013, registradas pelo coletivo Mídia Ninja, cuja atuação é feita em moldes alternativos à imprensa tradicional. As imagens registradas pelo grupo são transmitidas em tempo real pela internet, por meio das redes sociais, apresentando uma cobertura que leva à reflexão sobre o papel da mídia tradicional¹. “Um museu tem que estar atento a receber novos meios e reflexões sobre a circulação da imagem”, diz Chiodetto.

No texto da curadoria ele questiona as várias instâncias de poder:

¹ Informações da exposição no site oficial do MAM de 31 de Março a 15 de Junho, disponível em <http://mam.org.br/exposicao/fotografia-no-acervo-do-mam/>

Quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do museu? Quem tem o poder de legitimar o que é ou não é arte? Quanto o mercado de arte pode lucrar com uma exposição que pontua doenças crônicas do capital? Quão legítima pode ser a crítica de um curador ao poder, se a própria curadoria é também um exercício de poder? Os bastidores da política podem ser fotografados até que ponto? Se o poder da representação se escora em pontos de vistas subjetivos, quem narra a história oficial? (2013)²

As fotografias do coletivo Mídia Ninja, que podemos chamar de fotojornalismo em sentido lato, mas que correm paralelas à imprensa formal, começam a ganhar espaço numa instituição legitimadora por sua natureza, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). O coletivo subverte a narrativa da imprensa oficial, trazendo um discurso paralelo, feito não necessariamente por jornalistas. Mas que ganhando espaço no museu passa a dialogar com outras obras anteriormente legitimadas. O discurso da arte se amplia, aumentando o coro da curadoria: quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do museu?

O processo de legitimação passa, segundo Clarissa Diniz (2008³), por oito dinâmicas de legitimação: autolegitimação, legitimação pelos pares, pelos especialistas, pelas instituições, pelo mercado, pela mídia, pelo público e pelo ensino. Mas estas dinâmicas não operam isoladamente. Há a interseção de duas ou mais, em paralelo, para a legitimação artística acontecer. É preciso pensar a atuação destas dinâmicas em cada caso isolado para perceber seu funcionamento.

Costumava acreditar que, no dia-a-dia enquanto fotojornalistas, procurávamos nos aproximar da linguagem artística e, portanto, não entendia a necessidade que alguns fotógrafos sentiam de afastamento da linguagem do fotojornalismo para que seu olhar ganhasse o brilho da arte. Mas esta era uma postura que se repetia em conversas informais com alguns fotógrafos e curadores.

Pio Figueiroa, um dos fundadores do extinto coletivo CIA de Foto, durante o encontro Theória 2012, disse que a primeira coisa que resolveram fazer enquanto coletivo foi esquecer a linguagem do fotojornalismo. Gilvan Barreto, no processo de construção do seu livro, *Moscouzinho* (2012), disse que se afastou do fotojornalismo, sua escola, para se aproximar de uma linguagem mais artística. E Eder Chiodetto⁴, um ano antes da montagem da exposição Poder Provisório, em que apresenta no acervo do MAM-SP fotografias de protestos nas ruas, provocou: “tudo separa fotojornalismo e arte, ache o que os une”.

² PODER Provisório. Fotografia no acervo do MAM. MAM- SP. São Paulo, [2013]. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/fotografia-no-acervo-do-mam/>>. Acesso em 14 jun. 2013. [A exposição foi realizada entre os dias 31 de Março a 15 de Junho com curadoria de Éder Chiodetto]

³ DINIZ, Clarissa. Crachá: **aspectos da legitimação artística**

⁴ Em conversa informal com a autora durante o encontro Theória 2012. (Fundaj-PE)

Acredito que a qualidade artística é o fim intencional do fotógrafo diante do ato fotográfico, mas ele precisa da demanda de outros mercados como o jornalístico, o publicitário, o social, etc. O mercado de arte, porém, de maneira geral, não garante sustentabilidade por si somente, mas como afirma Pio Figueiroa, *[a arte] “é a consciência, a propulsão, porque é de lá que saem as ideias que fazem a gente se mexer para a vida”*⁵. Quando a imagem serve ao fim jornalístico e artístico, acreditamos que o fotógrafo encontrou seu lugar, seu olhar e sua voz. Mas há espaço para a voz do artista no fotojornalismo atual? Ou seria este encontro com ele mesmo o momento de ruptura com o jornalismo?

O jornalismo tradicional vem sofrendo os reflexos de uma crise de identidade e busca encontrar novos caminhos para sobreviver. O avanço na qualidade das imagens produzidas por celulares, a crescente colaboração de internautas, a queda de interesse do leitor de jornal impresso e a consequente perda de anunciantes levam às demissões nas redações, cuja gíria pejorativa adotou o nome de *passaralho*, - referência à revoada de demissões em massa na grande imprensa. Tudo isso muda a relação do profissional com o mercado. Essas mudanças não atingem apenas o jornalismo, mas são reflexo da era da informação na pós-modernidade. E se a mudança tem seu lado negativo, pode trazer, também, frescor e arte a um mercado saturado dos velhos paradigmas.

O profissional da imagem, por vários fatores isolados ou em conjunto, busca na aproximação com a arte a sua voz. A criação se processa em rede (SALES, 2006) e as referências podem ser encontradas em qualquer tempo da história, na pintura, na literatura, na música, na própria fotografia, no cinema, ou em outras linguagens. Estejam elas na volta ao passado, retomando as referências às técnicas pictorialistas das primeiras fotografias; ou num passo rumo ao futuro, na hibridização com outras artes e tecnologias; na linguagem documental, comum ao próprio jornalismo ou na arte conceitual. A crise, pois, pode ser a mola que faltava para impulsionar o jornalismo a oferecer aos leitores uma análise mais profunda dos acontecimentos, flertando com a literatura e a fotografia mais “artística”, mais instigante, ou se afundará, afastando das redações os bons profissionais, os leitores e, consequentemente, suas fontes tradicionais de financiamento.

Fotógrafos mais experientes têm ampliado sua frente de atuação, deixando os espaços institucionalizados do jornalismo e da arte e alcançando repercussão que não encontra

⁵ FIGUEIROA, Pio. Pio Figueiroa fala a Zumm sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre. Entrevistador: Bruno Ghetti. São Paulo. 14 abr. 2014. Disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre/>. Acesso em 06 jun. 2014.

fronteiras geográficas. Estes profissionais passam a dominar todas as etapas do processo de forma quase autônoma. E a arte contemporânea, quando dissolve categorias e fronteiras, facilita o deslizamento da mesma imagem entre diferentes canais.

Segui tentando entender os deslizamentos da fotografia entre os diferentes canais do jornalismo e da arte. Percebi no processo criativo pistas que poderiam trazer algumas respostas. Daí fui deixando de lado a preocupação com os aspectos da legitimação. Essa era uma consequência. Passou a me interessar o processo criativo que Gilvan Barreto, generosamente, fez questão de partilhar. Partindo, então, das observações deste processo, iniciamos uma pesquisa para compreender a forma como se deu a *poética* das obras *Moscouzinho* (2012) e *O Livro do Sol* (2013) e a *poiética* do fotógrafo-artista Gilvan Barreto.

Seguiremos o entendimento de *poética* e *poiésis* exposto por Iclesia Borsa Cattani, onde a *poética* refere-se à obra em si: “Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista.” (CATTANI, 2007). Já a *poiésis* é a ciência e a filosofia das condutas criadoras. (PASSERON, 1994, p.6, apud CATTANI, 2007, p.13). *Poiésis* se refere, então, ao artista, pois “pressupõe o estudo das motivações, - declaradas ou subjacentes - e seus processos de trabalho” (...) (CATTANI, 2007).

Utilizamos como principais fontes de pesquisa documentos impressos (textos, poemas, e-mails e letras de músicas que inspiraram o autor), manuscritos (cadernos de anotações com rascunhos de Gilvan Barreto), *imagéticos* (fotografias, imagens e paisagens que serviram de referência na criação) e *orais* (entrevistas, depoimentos, conversas informais e palestras do autor). Além destes, utilizamo-nos também de jornais, sites e blogs com matérias e entrevistas; além de tomarmos como referência outros fotógrafos e autores diversos.

Acreditamos que, com esta pesquisa, possamos contribuir para estimular este debate sobre a fotografia pernambucana, aproximando-a ainda mais da academia. Pretendemos olhar de maneira crítica o processo criativo, as instâncias de poder, e por consequência, avaliar que outras histórias podemos descortinar.

O caminho trilhado por um artista não se encontra em manuais, nem é trilha segura para ser consumida como bula de remédio. Certamente não seremos capazes de explicar todos os porquês, mas ao menos tentaremos entender o como, o processo, buscando algumas respostas aos nossos questionamentos.

Como vamos adentrar num universo de criação artística, resolvemos que o texto seguirá uma escrita *ensaística*. Incorporaremos, pois, a licença *poética* de uma escrita mais livre, inserindo memórias, imagens e lembranças pessoais (do autor pesquisado). A agulha

que usamos para puxar as linhas de pensamento evidenciados no nosso texto (apresentando as ideias de Vilém Flusser, Roland Barthes, Gustavo Bernardo, Ronaldo Entler, Cecília Almeida Salles e outros) costura a matéria plástica de imagens que tenta dar uma aproximação de conceitos em uso na contemporaneidade de autores como Gaston Bachelard, Gustavo Bernardo, Nietzsche e Delleuze, entre outros.

Iniciaremos o primeiro capítulo situando historicamente o fotojornalismo, a arte e alguns conceitos úteis ao desenvolvimento da pesquisa, fazendo um entrelaçamento destes conceitos com o tema que nos interessa que é a relação geral de arte e fotojornalismo. Trataremos também da fotografia contemporânea, estudos com relação ao aporte internacional das ideias em voga num determinado contexto da segunda metade do século XX e suas repercussões hoje, desde um recorte nacional ao internacional.

No segundo capítulo falaremos do enfoque dado ao trabalho de Gilvan Barreto, trazendo um breve currículo e depoimentos do processo criativo do seus primeiro livros *Moscouzinho* e *O Livro do Sol*. Nas considerações finais traremos nossas observações, indicando as partes que podem ser expandidas do repertório científico-técnico-artístico aqui estudado.

*

Encontrei no estudo das Artes Visuais, – ao reconhecer em Gilvan Barreto uma espécie de espelhamento de angústias, - um caminho para desanuvier algumas incompreensões. A dissertação não fala de mim, mas não há como me dissociar dela. Na construção do conhecimento algumas hipóteses se perderam no caminho. Algumas perguntas se mostraram sem sentido. Outras perguntas permanecem abertas. Os caminhos do processo criativo de Gilvan deixam pistas sobre o descobrimento das suas paisagens internas. Gilvan foi aos poucos preparando o salto, e alçou voo ao encontro de sua própria voz.

2 ARTE E FOTOGRAFIA

2.1 Fotojornalismo X Fotografia Experimental

São diversos os exemplos na arte contemporânea de repórteres fotográficos e documentaristas que deslizam facilmente para o campo das artes, como Evandro Teixeira, Miguel Rio Branco ou Martin Parr; ou de artistas que se apropriam da linguagem documental, como o clássico trabalho do casal alemão Bernhard (1931-) e Hilla Becher⁶ (1934-), considerado uma das influências mais importantes sobre os fotógrafos artísticos contemporâneos⁷. Porém observamos um movimento inverso, de necessidade de desvencilhamento da linguagem documental, quando Gilvan Barreto e outros fotojornalistas iniciaram um movimento de ampliação de poéticas ao encontro com a arte.

Ronaldo Entler⁸ observa certo ressentimento histórico pelo não reconhecimento do fotógrafo enquanto artista e da dificuldade de aceitação da fotografia experimental.⁹

Pesa sobre isso o fato de que nós sempre tivemos uma formação purista, em dois sentidos, pelo menos. Primeiro, por uma espécie de ressentimento histórico: como os fotógrafos não foram reconhecidos como artistas, construíram então seu próprio espaço de afirmação, seus procedimentos estéticos exclusivos e uma história separada das outras artes. Por exemplo, quando começamos a nos deparar com tais experimentações, ainda se colocavam de modo veemente as mesmas cobranças que recaíram sob o pictorialismo¹⁰: “mas isso é fotografia?” Segundo que, na América Latina, a tradição documental e fotojornalística era bastante forte. Vivemos processos históricos duros de repressão política e degradação social, e toda experimentação parecia superficial diante da realidade que havia para denunciar. Tal purismo deu a essa promessa de fotografia um aspecto mais grandioso do que deveria, às vezes heróico, às vezes monstruoso (ENTLER, 2011).

⁶ Bernhard (1931) e Hilla Becher (1934) são um casal de fotógrafos alemães que, no final dos anos 50, produziu grandes fotografias de estruturas arquitetônicas como tanques de gasolina e caixas d'água para abastecimento urbano e fornos de fundição, estabelecendo vínculos entre a fotografia artística e a história e o cotidiano. Segundo Charlotte Cotton, “suas imagens servem a um duplo propósito: são documentos de estruturas históricas, sem nenhum romantismo, enquanto seu registro despretensioso e sistemático da arquitetura situa-se no âmbito do uso de taxonomias que caracterizaram a arte conceitual dos anos 60 e 70.”(COTTON, 2010, pg16)

⁷ Citação de COTTON, 2010, pg.15

⁸ ENTILER, Ronaldo. Sentimentos em torno da fotografia contemporânea. Icônica. São Paulo, 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea/>>. Acesso em 15 jun. 2013.

⁹ Entendemos a fotografia experimental como qualquer tentativa de driblar o aparelho fotográfico, inserindo práticas criativas e de modo a obter imagens imprevistas pelo aparelho. A exemplo do pinhole, da mistura de técnicas ou outras experimentações plásticas

¹⁰ O Pictorialismo foi um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX e tentou elevar a fotografia às artes utilizando-se de procedimentos que davam à fotografia a impressão de pintura.

É como se houvesse um ressentimento tanto pelo fato de o fotógrafo não ter sido considerado artista pela história da arte, quanto, por outro lado, pela hegemonia do fotojornalismo, delegando à fotografia experimental (que se desenvolvia através dos fotoclubes¹¹) um caráter secundário e isolado.

No Brasil foram os pictorialistas¹², com suas experimentações e linguagem mais artística, que abriram espaço para a fotografia de imprensa. A pesquisadora Helouise Costa percebeu que aqui, diferente da Europa, a atuação dos pictorialistas não se restringiu aos fotoclubes, mas encontrou campo nas revistas ilustradas, abrindo espaço para a fotografia de imprensa, a exemplo da Revista *O Cruzeiro*¹³, lançada em 1928. (COSTA a, 2008, p.273). Neste ambiente de discussão e valorização da fotografia enquanto expressão artística, as técnicas pictorialistas estavam em alta.

A fotografia de imprensa no Brasil, portanto, surgiu ligada à sua vertente artística e experimental. Depois houve uma necessidade de afastamento do pictorialismo e o crescimento da fotografia mais jornalística, mais próxima do documento. Na virada do século XX várias inovações técnicas favoreceram esta vertente da fotografia, ao permitirem a captação do instante¹⁴. Desde 1880 as revistas ilustradas publicavam fotografias em suas edições, mas elas só entram para os jornais diários vinte anos depois, em 1904, com a publicação de uma foto no jornal inglês *Daily Mirror*. (MAUAD, 2005).

No início *O Cruzeiro* não tinha quadro de profissionais próprio,¹⁵ e contava com a colaboração de membros da Academia Brasileira de Letras, da Escola Nacional de Bellas Artes e, no caso dos fotógrafos, do Photo Club Brasileiro. Costa percebeu este intercâmbio entre as duas linguagens, o pictorialismo¹⁶, que pretendia dar o estatuto de arte à fotografia, ao fazê-la parecer pintura, e as primeiras afirmações da fotografia de imprensa.

¹¹ Tipo de associação onde as pessoas se reúnem para discutir ações para promoção da fotografia, visando ao reconhecimento artístico da fotografia. O fotoclubismo se configurou como um fenômeno internacional. Seguindo a tendência mundial, surge no Recife o Foto Cine Clube Recife (FCCR) , em meio a vários outros clubes e associações advindas de uma efervescência cultural intensa. Segundo Fabiana Bruce da Silva (2005), uma ponte de acesso ao FCCR foi através do curso de fotografia que acontecia na Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), depois, Atelier Coletivo, dirigido por Abelardo da Hora. À frente do curso estava Alexandre Guilherme Berzin, fotógrafo alemão e um dos fundadores do FCCR. O curso exigia disponibilidade financeira e de tempo, encontrando a clientela na classe média urbana. O estatuto do FCCR data de 30 de Setembro de 1949 e durante o período de 1950-1960, segundo Silva, o FCCR contou com 643 associados registrados. (SILVA, 2005, p. 117)

¹² O pictorialismo foi um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX e tentou elevar a fotografia ao status de arte utilizando-se de procedimentos técnicos que davam à fotografia a impressão de pintura.

¹³ O *Cruzeiro* foi uma revista semanal ilustrada, fundada em 1928 e a primeira de circulação nacional que se colocava como um periódico moderno. Trazia textos, em sua maioria, de membros da Academia Brasileira de Letras e grande número de ilustrações e fotografias.

¹⁴ ROULLÉ, 2009, pg.126

¹⁵ COSTA, 2008, p. 276

¹⁶ O Pictorialismo foi um movimento que surgiu em meados do século XIX na Europa (1890-1914), em reação

Esta estética pictorialista que obedecia às regras clássicas de composição e temática acadêmicas foi difundida e sistematizada no Brasil pelo Photo Club Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923, cujas exposições estimularam a comercialização da fotografia pictorialista como obra de arte¹⁷. Segundo artigo publicado na Revista Photogramma¹⁸ intitulado “Arte Photographica”¹⁹, citado por Costa, o público era capaz de distinguir a fotografia de arte da velha fotografia mecânica. “Dentro desse contexto, as imagens dos pictorialistas se sobressaíam nitidamente. A excepcional qualidade técnica e o esmero na composição demarcaram uma fronteira precisa entre o simples registro e a “fotografia artística”. (...) Além disso, eram as únicas que traziam os créditos do autor.” (COSTA a, 2008, p. 275).

O primeiro concurso de fotografia da revista *O Cruzeiro* surgiu da necessidade de fomentar a fotografia diante da escassez de profissionais para a imprensa, já que os pictorialistas eram o único segmento organizado de fotografia no país²⁰. O resultado demonstrou, em oposição à proposta pictorialista, o interesse jornalístico da imagem vencedora, que, segundo Costa, “residia numa maior liberdade composicional, na ênfase no ser humano e na tentativa de captação do momento.” (COSTA a, 2008, p. 279).

Os pictorialistas de início souberam transpor a “fotografia acadêmica para o novo contexto, até chegar ao rompimento dos preceitos pictóricos”²¹ e após 1932 há um afastamento dos pictorialistas. Porém, estes deixaram sua marca própria: “Sem dúvida, a atuação dos pictorialistas se constituiu na primeira tentativa sistemática de pensar e realizar uma fotografia para a imprensa com características próprias.” (COSTA a, 2008, p. 292).

*

Começa o amadurecimento da reportagem de imprensa, o crescente comprometimento com a atualidade e a edição tenta relacionar as fotos entre si.²² Só nos anos 1930 “o conceito de reportagem estaria plenamente desenvolvido”²³. O modelo de narrativa que une imagem e texto ganha força na década de 1920 na Alemanha, mas ela passa a ser valorizada com o surgimento do editor de fotografia, como afirma MAUAD:

à massificação do meio, numa tentativa de dar à fotografia o estatuto de arte. Utilizando como referência a pintura, pictorialistas utilizaram diversas técnicas que conferiam às cópias a impressão de pintura, atacando o ponto em que a fotografia era criticada por sua referência direta à natureza, além de dificultar a prática, e sua massificação, pela sofisticação dos meios empregados.

¹⁷ COSTA a, 2008, p.266-267

¹⁸ Publicação lançada pelo Foto Clube Brasileiro que circulou de 1926 a 1931

¹⁹ Arte Photographica, artigo de autoria de José Mariano Filho, então director da escola de Belas Artes

²⁰ COSTA, 2008, p.276

²¹ COSTA a, 2008, p. 288

²² COSTA a, 2008, p. 283

²³ Idem

O editor, figura que surgiu nos anos 1930, originou-se do processo de especialização de funções na imprensa e passou a ser o encarregado de dar sentido à imagem, articulando adequadamente palavras e imagens, através do título, da legenda e de breves textos que acompanhavam as fotografias. (MAUAD, 2005, p. 49)

É no período entre guerras que “o fotojornalismo se afirmará como vetor integrante da imprensa moderna”.²⁴ Souza explica, neste momento histórico, a necessidade da foto de imprensa de se posicionar como documento:

A industrialização crescente da imprensa e a ânsia do lucro fizeram estender ao fotojornalismo o ideal da objetividade face a um mundo em que os fatos eram merecedores de desconfiança (a atuação dos serviços de propaganda durante a Primeira Guerra Mundial comprovava-o). Não é pois de estranhar que a intenção dominante dos fotógrafos da *foto-press* nos jornais americanos e europeus é fazê-la posicionar-se, antes de mais, como documento. (SOUZA, 2000, p. 98).

Surgem, paralelamente, na imprensa americana do período entre guerras as práticas de fotojornalismo de autor, dirigidas, em muitos casos, aos jornais diários. Foi o caso de Weegee (1899-1968), ou Arthur Fellig, que se destacou não pela cobertura de conflitos bélicos, mas pela fotografia urbana, de pequenos dramas do cotidiano. (SOUZA, 2000, p.99-100). A transmissão por telefoto²⁵ a partir de 1935 fez com que as agências de notícias dessem um grande salto. Na década de 1940 as agências já eram uma grande fonte de imagens para a imprensa. A revista *Life* tem sua primeira tiragem em 1936 e

consagrou o projeto ao nível das rotinas produtivas do fotojornalismo nas revistas ilustradas – os foto-ensaios, as grandes foto-reportagens, podiam dar atenção aos detalhes porque antes de os repórteres partirem para o terreno era empreendido um trabalho aprofundado de pesquisa e documentação.” (SOUZA, 2000, p. 107).

No Brasil, a Revista *O Cruzeiro* muda o seu perfil e a partir de 1943 ela passa a aderir ao modelo das revistas ilustradas de atualidades internacionais implementado pela revista *Life* e a incorporar a fotorreportagem, elevando a importância dada à fotografia. A diagramação das fotorreportagens reservava um espaço bastante reduzido aos textos. (COSTA, 2012, p.18 e 23).

²⁴ SOUZA, Jorge Pedro (SOUZA, 2000, p. 98)

²⁵ Telefoto era a transmissão de imagens via telefone. O aparelho de telefoto, conectado à linha telefônica, transformava a fotografia preto e branco em impulsos elétricos, permitindo a transmissão das imagens.

Em *O Cruzeiro*, alguns jornalistas e fotógrafos transformaram-se em celebridades. (COSTA, 2012, p. 19). Jean Manzon²⁶ foi um dos primeiros fotógrafos da revista a atingir este patamar. Em “Portinari íntimo”, primeira reportagem de Manzon na revista, ele conseguiu publicar a fotografia de página inteira. Aos poucos ele introduz mudanças que seguem a estrutura vigente nas modernas revistas estrangeiras, a exemplo da *Match*²⁷. Após a reportagem “*Os presos falam em liberdade*” a fotografia de Manzon parece ganhar o status de arte ao ser legitimada pelo pintor Cândido Portinari que comenta: “Jean Manzon, esse gênio da fotografia contemporânea, é o homem que dá valor ao detalhe, de modo a torná-lo essencial”. (COSTA, 2012, p. 23).

A fotografia passa a ser inserida no circuito dos museus por volta de 1940 quando a arte experimental vai ganhando espaço “por intermédio de diferentes práticas artísticas.” (COSTA b, 2008, p.143). No Brasil esse diálogo da fotografia com os espaços expositivos se deu também pela influência dos associados dos fotoclubes, como afirma Helouise Costa.

Estes, pertencentes a uma classe média próspera, colocavam à disposição do Clube sua rede de relações pessoais e/ou profissionais. Isso possibilitou o acesso a certos espaços culturais privilegiados, e sua contribuição residia na abordagem estética do *medium*. (COSTA b, 2008, p.137).

Por volta de 1950, antes da chegada efetiva da televisão, as revistas ilustradas e os jornais impressos detêm a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres-fotográficos têm a missão de coletá-la por todo o globo. (ROUILLÉ, 2009, p. 137). Com a Guerra do Vietnã (1965-1973) o fotógrafo chega ao auge do reconhecimento profissional através da figura do repórter fotográfico, que por acompanhar as operações militares vive a fase do mito do fotógrafo de guerra, é o auge da fotografia-ação. (ROUILLÉ, 2009, p.138).

Enquanto isso, no Brasil, o engajamento político ganha força e, a partir da década de 1980, a fotografia documental e o fotojornalismo conquistam legitimidade nos museus do país “afirmando-se como produção autoral e, ao mesmo tempo, colocando-se em sintonia com as demandas políticas do momento” (COSTA, 2008), fazendo com que os fotoclubistas, como

²⁶ Jean Manzon (1915-1990) nasceu em Paris. Aos 16 anos iniciou sua carreira como aprendiz numa redação de jornal. Alguns anos mais tarde tornou-se fotógrafo. Trabalhou para as revistas ilustradas francesas *Vu* e *Match*. Veio ao Brasil durante a Segunda Guerra. Em 1943 ingressou na Revista *O Cruzeiro*, revolucionando a reportagem fotográfica no país. Chegou a dirigir a revista *Paris-Match* (1968-1972) e foi colaborador da *Agência Magnum*, em Paris. Informações disponíveis em < <http://www.acervojeanmanzon.com.br> > Acesso em 21 abr.2015

²⁷ A revista *Paris Match* é uma revista semanal francesa criada em 1949 e teve origem no semanário esportivo *Match*, recuperado em 1938 por Jean Provost. A nova *Paris Match* foi inspirada na Revista de atualidade americana *Life*, com grandes reportagens e fotos exclusivas.

afirma Costa²⁸, “perdessem aos poucos espaço e influência que haviam conquistado”. É através do trabalho do fotógrafo de imprensa que este tipo de fotografia entra no circuito cultural mais politizado. “A profissão de repórter fotográfico, por sua vez, passaria a viver um período de grande reconhecimento social, pois ser-lhe-ia atribuída a missão de registro e denúncia das arbitrariedades do regime de exceção”. (COSTA, p.138)

Daí em diante, com a concorrência da televisão (e suas imagens com som e em movimento), inicia-se e decadência da profissão de fotojornalista e o declínio da fotorreportagem, pois neste momento o jornal perde espaço para a televisão (para onde migra a audiência e com ela, boa parte da receita de publicidade). Éder Chiodetto lembra que para suplantar a crise as rotativas se modernizam, a fotografia em cores passa a figurar nas publicações diárias e surge o “jornalismo de mercado.”(2008).

A fotografia editorial começa a se espetacularizar, e a buscar respostas na pesquisa de mercado com a intenção de resgatar o leitor que migrou para a televisão. Neste ambiente, segundo Chiodetto, a “fotografia passou a ser editada em maiores proporções e a ter uma estética impositiva e impactante que ainda não havia experimentado na mídia impressa.” (CHIODETTO, 2008, p.65).

A partir dos anos 1990 a fotografia experimental volta a recuperar seu espaço. Segundo Entler, em duas direções:

a ficcionalização e a hibridização de linguagens, iniciativas que se colocavam claramente em oposição à tradição documental e purista da fotografia. Apesar do ar de novidade dessa experiência, fotógrafos, curadores e pesquisadores começaram a descobrir e resgatar trabalhos que não necessariamente eram recentes, mas que permaneceram sem voz diante da hegemonia do fotojornalismo. (ENTLER, 2011).²⁹

Uma série de técnicas de manipulação da imagem e a hibridação com outras tecnologias na arte contemporânea se encarregam de diluir ainda mais as fronteiras que delimitavam o campo da fotografia. A fotografia se insere de uma vez na arte contemporânea. Em sua linguagem acumulou influências de conceitos de vanguardas artísticas, hibridação tecnológica, ficcionalização, vários usos e funções, mas o mercado de arte retoma a

²⁸ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de arte contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Se'r.v.16.n.2.p.131-173. jul. - dez 2008

²⁹ ENTLER, Ronaldo. Sentimentos em torno da fotografia contemporânea. Icônica. São Paulo, 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea/>>. Acesso em 15 jun. 2013.

preferência da fotografia enquanto obra única, valorizada por suas características pictóricas ainda que a tecnologia seja a base de sua construção.

Mais recentemente, a legitimação da fotografia pelos museus de arte assumiu uma nova estratégia. Além de serem mantidos os critérios modernistas e a incorporação dos usos híbridos herdados do período anterior, os grandes museus de arte passaram a valorizar, a partir da década de 1980, fotografias que seguem um certo modelo pictórico. (COSTA b, 2008, p.134).

Reforçando os caminhos citados por Entler, segundo Chiodetto, “criam-se, aparentemente, duas categorias não excludentes dentro da fotografia: a primeira, de cunho ficcional, subjetivo e artístico, e, a segunda, com perfil realista, objetivo e utilitário”. (CHIODETTO, 2008, p.40).

Paralelamente, para Entler, “referências internacionais dessa nova fotografia começaram a circular cada vez mais em exposições no país”³⁰. A fotografia passou a ser discutida em meios acadêmicos, ensejando um momento de reflexão e afirmação de uma fotografia contemporânea incipiente, em terreno ainda dominado pelo documentarismo. Foi preciso, na opinião de Entler, eleger um inimigo:

afirmar uma fotografia contemporânea significou negar uma outra fotografia que parecia não sê-la. Como é natural em todo processo de transformação que ocorre com intensidade e rapidez, é preciso eleger um inimigo. Fazer fotografia contemporânea não era apenas abrir-se às experimentações, era também afastar-se da tradição da fotografia documental. (2011).³¹

As linguagens fotojornalística e documental, nos moldes tradicionais, passaram a ser vistas como clássicas e conservadoras, sendo questionadas justamente num momento em que a tecnologia ditava os novos caminhos de um jornalismo em crise. E se Entler afirma que [nos anos 1990] “soava conservador fazer uma fotografia que parecesse apenas fotografia”, temos a sensação de que voltamos cem anos no tempo, época do nascimento do pictorialismo [1890] que quase com a mesma justificativa, quis o reconhecimento da fotografia como arte tentando imitar a pintura. Movimento este que viria a ser suplantado pela defesa da fotografia realista, trazendo à tona as especificidades do meio. A fotografia de arte que ora valorizou a experimentação e o pictorialismo, ora o documento e a realidade, chega a um ponto de concomitância das linguagens.

³⁰ Idem

³¹ Idem

Esta mudança pode significar, como afirma Entler³², a liberdade de experimentar, mas também a liberdade de voltar a dialogar com a tradição. Além disso, os repórteres fotográficos mais experientes, tanto pelo amadurecimento da linguagem como pela sobrecarga de trabalho, baixos salários e pouca liberdade de impor a sua visão, acabam vendo no mercado de arte uma saída. Quando o jornalismo já não acolhe os projetos documentais, é na arte que eles vão tentar encontrar seu espaço. A fotografia, então, vira material da arte e a ficção ganha espaço dentro deste contexto. Conforme Rouillé:

A fotografia torna-se um material da arte no momento em que a reportagem e o documento fotográficos são atingidos por uma grave crise de confiança. De fato, uma época termina: a da crença na veracidade e na objetividade dos documentos, a do culto do referente³³ (...) A crença precipita-se na suspeita; o documento elimina-se na ficção. (2009, p. 368).

A fotografia, acredito, pode ter qualidade artística independente do seu uso, de categorizações ou do tipo de imagem mais aceita pelo mercado. É nossa postura diante dela que precisa ser revista e junto a isso, seus meios de legitimação. Como o novo questionamento que sugere Michael Archer diante da velha pergunta “*onde está a arte?*”, que na opinião dele tornou-se irrelevante. Ele propôs, então, a seguinte reflexão: “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?” (2012, p.95).

2.2 Arte, fotojornalismo, artistas e fotógrafos

Parece não ser possível classificar dentro de limites precisos ou através de referenciais teóricos o que une e separa o fotojornalismo e (fotografia de) arte, se não há limites ou definições que abarquem nem a complexidade da arte na atualidade. Diz Jacques Aumont:

Se há hoje uma concepção dominante, é o que se chamou às vezes definição institucional da arte, segundo a qual é obra de arte o que é socialmente reconhecido como tal, pelo menos no interior de um meio especializado independente das pretensas qualidades intrínsecas do objeto-suporte” (2008, p.298).

³² ENTLEER, Ronaldo. Sentimentos em torno da fotografia contemporânea. Icônica. São Paulo, 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea/>>. Acesso em 15 jun. 2013.

³³ Referente é aqui entendido como o “sobre o que se fala”. Na imagem fotográfica á a pessoa ou objeto fotografado, que num primeiro momento da fotografia (escrita da luz) era a figura de existência real cuja incidência da luz, gravou no negativo a imagem que a representa.

A concepção definida por Aumont não é uma questão que se encontra restrita aos dias atuais, nem julgamos necessário provar que fotografia é uma forma de arte, pois há décadas ela é aceita no meio artístico. Esta discussão foi sugerida como algo ultrapassado por Walter Benjamin em 1936. “Muito se escreveu no passado de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (1985, p.176).

Se aceitarmos, como sugere Walter Benjamin, que fotografia é uma forma de arte - e aquela mudou o próprio conceito da arte pelo distanciamento da noção de obra como algo original, único, com a escalada dos meios de reprodutibilidade técnica, - o fotojornalismo estaria inserido nesta perspectiva artística por ser uma categorização de um uso da fotografia.

Para Souza, fotojornalismo seria a atividade que visa informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através das fotografias de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Neste sentido fotojornalismo distinguir-se-ia do fotodocumentarismo pelo método:

Enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto; quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (...) Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional mostrar o que acontece no momento, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um discurso do instante ou uma linguagem do instante, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. (SOUZA, 2000, p. 12-13)

Já segundo Wendy Kozol (apud Costa e Burgi 2012), em seu estudo para a revista *Life*, a definição de fotojornalismo no que diz respeito somente ao contexto de apresentação das imagens é insuficiente, e sugere a consideração do fotojornalismo como uma “forma de representação social historicamente determinada, portanto em constante transformação”. Para Costa e Burgi, “o entendimento de fotojornalismo como fenômeno histórico leva a perceber a inutilidade de tentar estabelecer definições generalizantes e a necessidade de situá-lo no contexto do sistema que lhe confere legitimação social.” (2012, p.31). O papel social do fotojornalismo acaba divergindo tanto entre sociedades, épocas e periódicos como entre fotojornalistas, a depender da sua visão e posicionamento.

O fotojornalismo em sentido lato engloba, além das imagens factuais, de acontecimentos que ocorrem sem a explícita direção do fotógrafo, - as imagens produzidas ou “ilustrativas”, como define Souza.

Mesmo que não se aplique diretamente à fotografia, é preciso esclarecer também a arte em seu sentido amplo e restrito. Luigi Pareyson refere-se a uma “dupla exigência de reconhecer a presença da arte em todas as atividades humanas e especificar a arte, propriamente dita, como atividade distinta das demais”. (PAREYSON, 2001, p. 29).

[...] Mas, estendida assim a arte a toda atividade humana, trata-se, por outro lado, de estabelecer o que significa a arte propriamente dita, isto é, a arte *sic et simpliciter*, [...] não a arte de viver ou de raciocinar, mas a arte de per si, em suma, o que significa não “fazer com arte”, mas “fazer arte”. (PAREYSON, 2001, p. 32-33).

Levando este conceito à fotografia encontramos aqui duas distinções no fazer fotográfico: fazer fotografia com arte e fazer fotografia artística. Distinção esta que em teoria definiria a ação de dois sujeitos respectivamente: o **fotógrafo** - profissional que vive da fotografia e evolui neste campo (praticando arte em sentido amplo) e o **artista** - profissional que vive e situa-se no campo da arte (em sentido estrito) e que se utiliza do suporte fotográfico, tratada por Rouillé (2009). Porém na prática algumas fronteiras escapam a definições. A fotografia, como dissemos, já foi legitimada no mercado

a dúvida que resta, porém, é quanto ao tipo de fotografia que pode ser considerado “arte”. Classificar assim determinado praticante e sua obra ainda pode ser problemático, e os artistas que produzem fotos, ou utilizam elementos fotográficos em suas obras, costumam chamar a si mesmos de “artistas que trabalham com fotografia”, distinguindo-se assim dos fotógrafos profissionais que atuam nas áreas de moda, publicidade, retratos e casamentos. (DEMPSEY, 2010, p. 293).

Já a distinção teórica entre sujeitos (fotógrafos e artistas) parece carregar certo ressentimento e preconceito com a figura do fotógrafo. Como se *ser artista* fosse uma elevação de status, uma evolução quando o sujeito *fotógrafo* atinge um patamar de respeito e legitimação que o coloca e o credencia no meio artístico. Percebemos, porém, que a ampliação de poéticas passa a não caber em rótulos, que cada vez mais perdem seu sentido.

Sebastião Barbosa,³⁴ referência e inspiração para Gilvan Barreto, em entrevista concedida a Ana Maria Mauad em 2011, faz um desabafo de quem sentiu na pele o

³⁴ Sebastião Barbosa nasceu em Manaus em 1853. Trabalhou no Jornal *O Dia* em Belém, no *Jornal do Brasil* e

preconceito e afirma “o fotógrafo passa por humilhações que o artista não passa”. E quando este fotógrafo é reconhecido nos meios de arte passa então a ser chamado de artista plástico:

(...) quando um fotógrafo atinge estes espaços (de arte), quando ele consegue penetrar esses espaços, ele é um artista plástico. Ele deixa de ser fotógrafo. Porque essa nobreza, esse cerimonial, essa coisa, essa fineza, esse negócio não acolhe a fotografia como ela é. (BARBOSA, 2012, p.109).

O fotógrafo, após a legitimação artística, é reconhecido e se dá a ver onde antes era invisível. Devidamente inserido no mundo encantado da arte, sua fotografia ganha valor e preço, e o mercado se retroalimenta daquilo que ajudou a criar. Uma vez reconhecidamente artista ele se vê livre das amarras de categorizações. *Fotógrafo* e *artista* se fundem num só.

Sebastião Barbosa se dedica há mais de cinquenta anos à fotografia e construiu um imenso estúdio a céu aberto em homenagem a ela. Ele também constrói suas próprias máquinas fotográficas, desconstruindo e reconstruindo a caixa preta da fotografia. E, com isso, cai como uma luva na definição de Flusser: “o fotógrafo é a pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico.” (1985, p.9). Ele inventa, assim, sua escrita fotográfica. Sebastião Barbosa é um fotógrafo cujo caráter artístico das suas obras é inquestionável.

Os fotógrafos, em geral, buscam o reconhecimento artístico da atividade e tentam impor a sua marca, mesmo que prefiram não ser nomeados artistas. Podemos citar, além dele, vários exemplos clássicos de fotógrafos legitimados artisticamente e que construíram uma *escrita própria* na linguagem fotográfica, mas que continuam a ser denominados fotógrafos e não artistas, como Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon, Helmut Newton, entre outros. Sebastião Salgado, por exemplo, diz não se considerar artista, nem acredita que sua escola tenha sido o fotojornalismo, apesar de definir a fotografia como a sua vida. “Minha fotografia é a materialização da minha vida. É importante ter uma coerência: de onde você vem, o que você é e pensa. Eu não me considero um artista, nem um antropólogo, nem um militante. O que fiz foi o que minha vida me levou a fazer. E isso me deu um grande conforto”.³⁵ Ele gosta

na *Revista Manchete*, ambos no Rio de Janeiro, atua no campo da fotografia publicitária e desenvolve projetos de expressão pessoal. Os excertos de depoimentos citados acima foram extraídos do livro *Sebastião Barbosa, fotógrafo, Reinvenção da Fotografia/ Afirmação da Fotografia*, Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. Oi Futuro. O livro contém fotografias de Sebastião Barbosa de 1975 a 2012 e texto com a entrevista *Sebastião Barbosa e a arte contemporânea*, escrito por Ana Maria Mauad. Disponível em < <http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>>

³⁵ Saldado. Entrevista concedida à Revista Época. Disponível em < <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-nao-sei-o-que-e-instagram.html>>

de contar histórias, e a conta por meio do trabalho fotográfico. Para Salgado há uma grande produção de fotografias feitas para vender, e isso difere da fotografia que ele faz. Considera que suas fotografias não são obra de arte e se queixa desta produção voltada para o mercado. “Falta um pouquinho de coração na fotografia atual. É simplesmente um produto de arte.”³⁶

Podemos com isso perceber que os conceitos, nomenclaturas e entendimentos sempre se dão em relação a algo, e divergem em diferentes tempos, culturas, espaços, contextos, etc. e de um indivíduo para o outro.

2.3 Deslizamentos entre fotografia editorial e artística

2.3.1 Os Canais de Distribuição

Ana Maria Mauad escreve que a partir de um contato prévio com as imagens de Sebastião Barbosa, a análise acadêmica dela se orientou pelas “principais linhas que organizam as práticas fotográficas na atualidade: a fotografia documental, a fotografia alegórica e a fotografia conceitual. Nos utilizaremos em nossa pesquisa destas orientações categóricas citadas por Mauad, que explica.

Na primeira, o registro fotográfico (documental) estabelece uma relação de proximidade com o mundo visível, apresentando-o por meio de uma linguagem que acolhe o referente como marca expressiva; no segundo caso, a fotografia (alegórica) é meio através do qual as imagens encenadas de um mundo imaginado e subjetivo afloram; e, no terceiro tipo, a fotografia (conceitual) é expressão de um conceito que, por meio de um trabalho de produção de sentido, desenvolve-se ou se desdobra em imagens técnicas. (2011)³⁷

Podemos perceber que estas “linhas” descritas por Mauad são intencionalmente pensadas para desaguar num dos canais de distribuição de imagens pré-determinados, citados por Flusser e explicados a seguir. Apesar de, na atualidade, os canais estarem mais abertos à hibridização, Flusser entende que para cada classe de informação há o respectivo canal que a distribui. E enumera alguns deles:

Há canais para fotografias *indicativas*, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias *interpretativas*, por exemplo, cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias *artísticas*, por

³⁶ Idem

³⁷ Sebastião Barbosa, *fotógrafo. Reinvenção da Fotografia/ Afirmação da Fotografia*, Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. Oi Futuro. Texto MAUAD, Ana Maria. Sebastião Barbosa e a fotografia contemporânea. Disponível em < http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66_LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>

exemplo, revistas, exposições e museus. No entanto, tais canais dispõem de dispositivos que permitem a determinadas imagens deslizarem de um canal a outro. (FLUSSER, 1985, p.55-56).

Procuraremos entender, pois, estes dispositivos que permitem à fotografia deslizar entre canais. Este apagamento de fronteiras e o constante questionamento do meio são algumas das premissas da fotografia contemporânea. Estes deslizamentos trazem uma consequência, como alerta Flusser: “a cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado.” (1985, p.56). Ela é ressignificada em função do canal.

O fotógrafo (ou artista) traz, desde antes do ato fotográfico, a intencionalidade do olhar visando a determinado canal de distribuição. A intencionalidade artística pode ser a força motriz do fotojornalista. Nestes casos uma fotografia indicativa (ou documental) pode conter traços “artísticos” que facilitem o deslizamento entre canais.

O fotógrafo, - aquele que, lembrando a definição de Flusser, “procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (1985, p.9), - conhecendo o programa de cada canal específico, tenta driblar o aparelho e o programa do canal de distribuição.

Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa. De maneira que vai procurar driblar tal censura, ao contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa. Vai procurar submeter a intenção do jornal à sua. (FLUSSER, 1985, p. 57).

Ou seja, por mais que o canal seja pré-programado para programar o comportamento dos receptores, os fotógrafos tentam inserir funções características de outros canais. Com isso tentam alterar a programação do meio e reprogramar o comportamento dos receptores segundo suas próprias intenções. Flusser afirma que todos os canais de distribuição de fotografias revelam a “luta dramática entre a intenção do fotógrafo e a do aparelho distribuidor” (1985, p.57). Fotógrafos tentam driblar o programa do meio no qual sua fotografia é distribuída e nestas brechas inserem a intenção artística.

2.3.2. O Espaço do Autor no Fotojornalismo

Alguns fotojornalistas procuram construir na sua linguagem um híbrido entre arte e documento. Informar, etimologicamente vem do latim, de *informare* (in + formare), dar forma. O fotojornalista dá forma à notícia. O fazer fotográfico é a sua principal maneira de exprimir-se, gerando significados. A notícia precisa ser comunicada ao leitor. O fotojornalista está, de certa maneira, vinculado à fotografia como informação (documental). E esta, relembro MAUAD (2011), “estabelece uma relação de proximidade com o mundo visível, apresentando-o por meio de uma linguagem que acolhe o referente como marca expressiva”.

Christian Caujolle, ex-editor de fotografia do Jornal francês *Libération* e criador da agência fotográfica *Vu*, parte das limitações de um jornal diário e da necessidade de prender o leitor para a defesa de uma linguagem mais autoral no fotojornalismo, que tentou implantar no jornal *Libération* a partir da década de 1980.

a fotografia para um jornal diário propicia antes de mais nada, colocar ritmo na leitura, mas existe também a função informativa, há fotos com cinco linhas de legenda - era nesse caso que ela participava da informação - e há simplesmente fotos publicadas pelo prazer estético, pois há situações que não se pode representar em fotografias. Nesse momento tentamos fazer o leitor se interessar por qualquer imagem plasticamente interessante e que o fizesse prestar atenção. E foi a partir daí que eu decidi publicar no *Libération* não a chamada foto jornalística, de moda etc, mas a foto autoral, e radicalizamos de certa forma. Nem sempre foi fácil em termos gerais, à exceção no *Libération*, porque houve confiança recíproca com a direção artística da redação e integração com o projeto gráfico do jornal. (CAUJOLLE, 2000).³⁸

Caujolle acredita que o fotógrafo deve trazer o seu olhar autoral. Para ele, cada fotógrafo no momento em que encontra sua própria escrita torna-se um autor. A cobertura fotográfica, muito mais do que mero registro técnico de um fato, ultrapassa a técnica e traz reflexões justamente por passar pelo filtro estético, ideológico e cultural da pessoa que opera a máquina.

O fotógrafo traz a experiência da fotografia diária, que se por um lado pode *tecnicizar* o olhar com pequenas regras que funcionam para o meio, por outro não podemos esquecer da preocupação estética e dos valores éticos e ideológicos que formam este olhar, fazendo

³⁸ CAUJOLLE, Christian. Tête-a-tête com Christian Caujolle. Sala de Prensa. 19 mai. 2000. Ano III, Vol. 2. Entrevistadores Antônio Ribeiro e Flávio Rodrigues. Disponível em: <<http://www.saladeprensa.org/art124.htm>>. Acesso em 10 jun. 2014.

transparecer nas imagens algo além. Ele, desse modo, *age como* artista, na medida em que busca a sua própria escrita, inserindo conceitos que exprimem sua intenção estética e política. Porém, é comum encontrar repórteres fotográficos ainda presos à fotografia como traço do real, presos ao registro do fato. Há, também, e são estes que nos interessam, os que subvertem algumas regras e vão além dos programas do aparelho fotográfico e do aparelho distribuidor.

Por mais que o fotojornalismo não tenha total liberdade por estar preso a esta função informativa, há espaços, como nas reportagens especiais e suplementos culturais, em que é permitida e esperada a liberdade de expressão da visão do fotógrafo, num esforço para trazer consigo a experiência estética. A grande maioria do espaço editorial jornalístico impõe uma limitação, onde a fotografia de imprensa precisa ser mais denotativa³⁹, como nas matérias factuais⁴⁰, em que não se abre tanto espaço para outras significações de modo que a imagem não provoque ruídos na comunicação.

Não é todo dia que editores de imagens têm em mãos fotografias que unem experiência estética e informação enquanto discurso político, enquanto agente de mudança da realidade. No fotojornalismo as imagens não são produzidas - em sua maioria - com o intuito de serem levadas às galerias de arte, nem é esse o propósito do canal, mas sim de serem publicadas nos jornais impressos ou *on line*, com a missão de levar ao leitor conteúdo informativo com cuidado estético. Mas muitas são produzidas, algumas são publicadas e outras são preteridas pela limitação de espaço e linha editoriais.

Sabemos, pois, que não há lugar para tudo em qualquer que seja a atividade, seja ela artística ou não. Mas há as exceções capazes de quebrar paradigmas e que, para a sobrevivência do jornalismo de qualidade, em nossa opinião, deveriam se tornar regra. E nada impede que a motivação do repórter fotográfico também seja artística, pois, entre outros elementos, a busca da qualidade estética na fotografia é perseguida pela maioria dos fotojornalistas e editores, facilitando o deslizamento entre canais.

³⁹ Denotação e conotação são termos que se relacionam: denotativa seria a linguagem natural para efeito de comunicação e informação; conotativa é a linguagem figurada para comunicar efeitos estéticos da mensagem (CHALHUB, Samira. A metalinguagem. 2005, p.82)

⁴⁰ Factuais são as matérias de interesse jornalístico pautadas nos acontecimentos do dia. Muitas vezes servem de gancho para matérias especiais, trabalhadas por um tempo maior de apuração e espaço editorial para publicação.

2.3.3 - Alguns Espaços de Qualidade no Fotojornalismo em Pernambucano

2.3.3.1 - Revista Aurora: “Arte” Encartada em Papel Jornal

Dentre estes espaços de respiro no jornalismo estão as matérias especiais, que se localizam no próprio corpo do jornal impresso ou em suplementos encartados nos jornais. Há, em paralelo, publicações que encarnam a missão de quebrar paradigmas consolidados. Um exemplo de publicação que incorporou a qualidade literária e a fotografia viva e pulsante foi a *Revista Aurora*, suplemento encartado aos domingos no *Diário de Pernambuco*. A revista circulou pela primeira vez em 20 de Fevereiro de 2011 e após 167 edições ao longo de três anos e dois meses, teve seu ciclo encerrado, deixando o jornalismo pernambucano mais carente.

Como nosso objeto de estudo é a fotografia, é nela que vamos nos debruçar. A editora da *Revista Aurora*, Dani Lacerda, com dificuldade conseguiu manter uma equipe fixa para o suplemento. Diferindo da lógica apressada do fotojornalismo, a *Aurora* funcionava como um coletivo, onde as pautas eram discutidas e todos os integrantes da equipe trocavam ideias e participavam ativamente do processo. “Na Aurora, Dani queria que todo mundo soubesse o que o outro estava fazendo. Eu vejo isso como um modelo ideal se pudéssemos fazer no jornalismo⁴¹”, conta Alcione Ferreira. Vale a pena pesquisar alguns tesouros que a Aurora produziu aos olhos de Alcione Ferreira e Bernardo Dantas.

Um desses ensaios compôs a matéria “Em conflito com o mundo⁴²”, publicada em 24 de Agosto de 2013. A matéria trata da situação de meninas adolescentes infratoras que cumprem medida sócio-educativa em regimes “meio-aberto, e meio-fechado”. Por estarem em situação de vulnerabilidade, as imagens não poderiam identificá-las. Para estas situações o fotojornalismo se utiliza de recursos técnicos como a tarja, o desfoque, o contra-luz, etc. Ao chegar no local com a câmera, a fotógrafa se deparou com uma situação delicada. As próprias meninas disseram como e onde queriam ser fotografadas e -, com certa agressividade comum a quem precisa dela como escudo para defender-se, - conduziram a cena.

Diante disso Alcione se questionou: “como trazer um conceito estético se eu não tinha domínio da situação?”. Ao mesmo tempo ela se propôs a respeitar a dignidade das

⁴¹ Informação verbal -Depoimento de Alcione Ferreira em 28 de Fevereiro de 2015 durante o *I Tertúlia*, encontro de discussão sobre fotografia no espaço Casa de Máquinas (PE), organizado por Juliana Leitão e Miva Filho e com coordenação de Eduardo Queiroga. O depoimentos entre aspas (de Ferreira) desta página foram colhidos durante este evento.

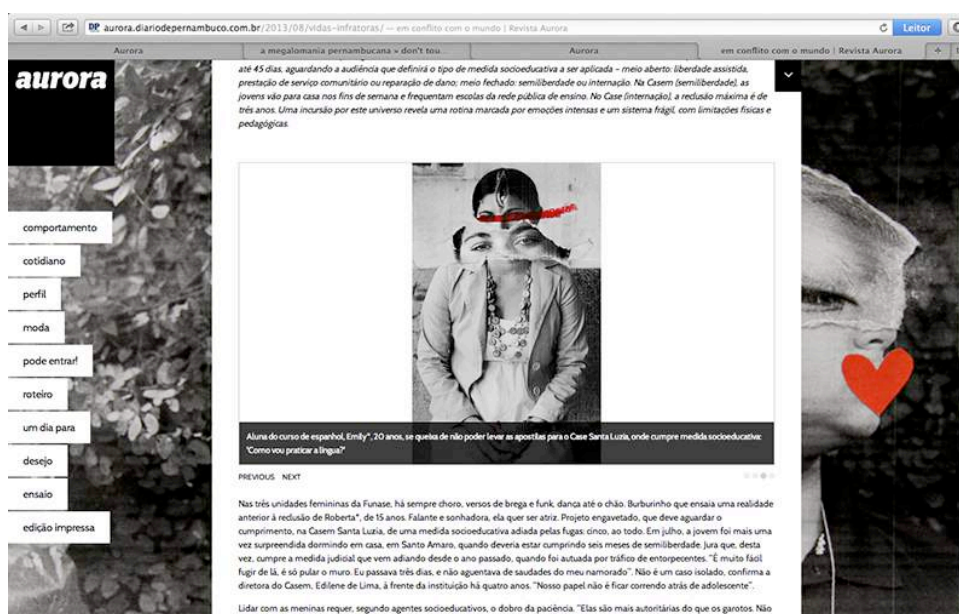
⁴² Revista Aurora. Disponível em <<http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2013/08/vidas-infratoras/>>

adolescentes, fazendo com que as soluções técnicas de fácil solução e comuns ao fotojornalismo estivessem fora de cogitação.

A saída encontrada foi interferir na pós-produção. Com nova autorização do juiz, Alcione voltou ao local e foi, sem câmera fotográfica, buscar nos sonhos das adolescentes as referências de que precisava para interferir nos retratos. As fotos foram ampliadas, xerocadas e sobre elas a fotógrafa inseriu o universo de sonhos das meninas. “Fiz colagens com fotos delas próprias e com figuras do universo delas. No final, elas que fizeram seus próprios retratos,” observa Alcione.

Se a condução do retrato partiu das próprias adolescentes, a base do trabalho poderia parecer algo simples, pois fugiu ao domínio da fotógrafa, que não teve controle sobre poses, luz ou locação. O fotojornalismo, por sua velocidade, tenderia a considerar terminado o trabalho. O resultado final dos retratos, porém, surpreende pela qualidade estética. Foi na pós-produção conduzida de forma sensível pela fotógrafa que os retratos simples das adolescentes ganharam contornos artísticos. A intencionalidade artística na pesquisa estética, a inquietação e o questionamento diante do meio são posturas recorrentes ao artista contemporâneo. O resultado permite ao ensaio de Alcione deslizar do canal indicativo ao artístico, onde certamente encontraria morada, receptividade e valor de mercado.

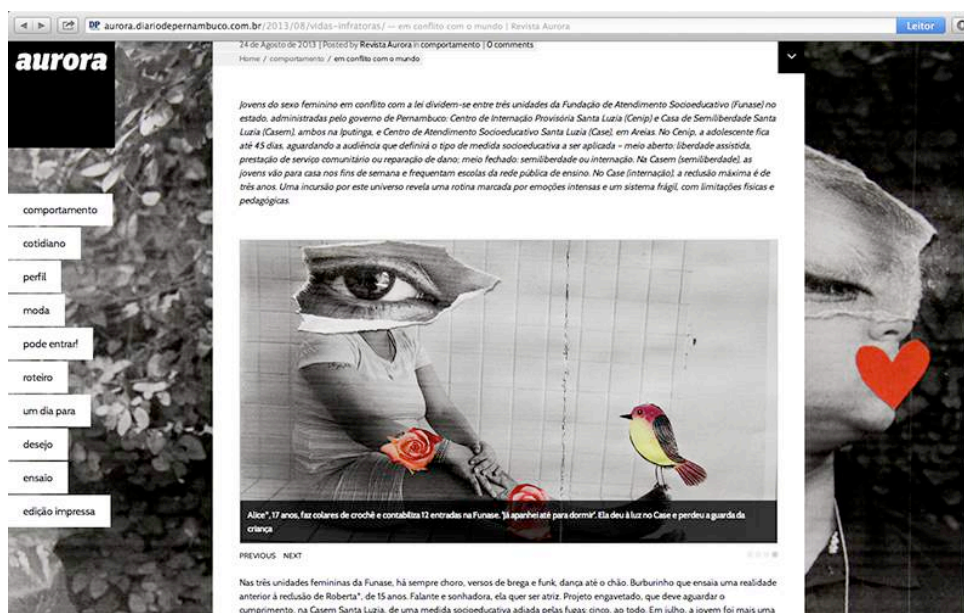
Figura 1 - Revista Aurora – Em Conflito com o Mundo – Emily, 20



Fonte: Print site aurora.diariodepernambuco.com.br. Foto: Ferreira(2013)⁴³

⁴³ Idem

Figura 2 - Revista Aurora – Em Conflito com o Mundo – Alice, 17



Fonte: Print site aurora.diariodepernambuco.com.br. Foto: Ferreira (2013)⁴⁴

Partindo para o mercado de arte em Pernambuco podemos afirmar que a maioria das fotografias à venda é de projetos paralelos de ex-fotojornalistas que passaram ao largo da publicação na imprensa, e de alguns não-fotojornalistas, sejam eles fotógrafos ou artistas que se utilizam da fotografia como suporte.

Há, porém, no mercado de arte, fotografias que originalmente foram produzidas para publicação editorial nos jornais. Estes deslizamentos não representam a maioria das imagens, mas revelam a possibilidade de diálogo entre os espaços da produção de notícia e da arte.

2.3.3.2. Sertanejos, Fotografias da Especial Os Sertões

É o caso do ensaio “Sertanejos,” de Alexandre Severo (2009),⁴⁵ publicado no caderno especial “Os Sertões”⁴⁶ do *Jornal do Commercio* por ocasião do centenário de morte do jornalista e escritor Euclides da Cunha (1866-1909), autor do livro “Os Sertões”.

Severo viu as imagens da reportagem especial extrapolarem o ambiente editorial. O caderno ganhou o prêmio Esso de Jornalismo e foi publicado em livro - “*Os Sertões, um livro reportagem de Fabiana Moraes*”, pela Editora CEPE - com fotos inéditas. As fotografias

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Exposição Duas Vezes Alexandre, com Alexandre Severo e Alexandre Cerqueira aberta em 19.10.2011 na Galeria Arte Plural (Rua da Moda, Bairro do Recife, Recife -PE), com curadoria de Simonetta Persichetti.

⁴⁶ A especial *Os Sertões* está disponível em <<http://www2.uol.com.br/JC/sites/sertoos/>>

foram mais além e ganharam a academia e os espaços formais da arte na exposição *2X Alexandre*, na Arte Plural Galeria em 2011, entre outros prêmios⁴⁷. A exposição com curadoria de Simonetta Persichetti reuniu dois Alexandres: Severo e Sequeira, cujas imagens da representação do povo nordestino, sua identidade e o meio-ambiente que os circunda dialogam com delicadeza e sensibilidade.

Figura 3: *Série Nazaré do Mocajuba, Branca*, 2005



Fonte: Sequeira (2005)

⁴⁷ *Sertanejos* ganhou destaque nas seguintes ocasiões: Vencedor da seleção Fotograma Livre 2010/ FestFotoPoA, mostra Descubrimientos do PhotoEspaña 2009/2010, Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo (2010) categoria ensaio fotográfico e criação gráfica, Prêmio Esso de Criação gráfica para jornal (2009). Foi exposto no Kaunas Photo Festival 2009 (Lituânia), Paraty em Foco 2009, FestFotoPoA 2009 e na Arte Plural Galeria(2011) no Recife

Figura 4 – Série Sertanejos, O Beato, 2009



Fonte: Severo (2009)

Severo explica que de início pensou em fazer retratos fechados dos rostos dos sertanejos em fundo infinito⁴⁸, mas quando intuitivamente abriu o quadro e expôs sombrinhas, tripés, gambiarras, as pessoas e a paisagem ao redor percebeu que no extraquadro “a aparente neutralidade das poses transformava-se pelas narrativas contidas no entorno”⁴⁹. Severo percebeu, nas palavras dele, que

embora estivesse atrelado ao fotojornalismo, a construção imagética (de cenários, objetos, sentidos etc) já fazia parte do meu processo, ainda que não tivesse plena consciência de todos os seus desdobramentos.(...) Mais tarde fui entender que meus procedimentos não apenas adicionavam sentido, camadas e narrativas às imagens, mas também cobravam de mim um outro posicionamento como fotógrafo. (...) Ao ampliar o quadro inicial proposto, a teatralidade terminava por desconstruir a pretensa objetividade desse discurso que eu, embora já questionasse, começava a desafiar. (2013)⁵⁰.

Depois de publicado, o trabalho ganhou certa notoriedade⁵¹ para além do

⁴⁸ Espécie de lona que separa a pessoa ou objeto fotografado do fundo, isolando-o do ambiente. É muito comum o uso do fundo branco, em especial nas fotografias de estúdio.

⁴⁹ SEVERO, Alexandre. Sertão de Dentro: invenção e encontro. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Fotografia) – Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Marketing, São Paulo, BR-SP, 2013.

⁵⁰ Idem

⁵¹ Sertanejos ganhou destaque nas seguintes ocasiões: Vencedor da seleção Fotograma Livre 2010/ FestFotoPoA, mostra Descubrimientos do PhotoEspaña 2009/2010, Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo (2010) categoria ensaio fotográfico e criação gráfica, Prêmio Esso de Criação gráfica para jornal (2009). Foi exposto no Kaunas Photo Festival 2009 (Lituânia), Paraty em Foco 2009, FestFotoPoA 2009 e na Arte Plural

universo jornalístico. Passou a circular em outros meios, como a academia e o circuito da arte, causando surpresa e inaugurando algo inédito a respeito da minha produção.

Surgiu o desejo de entender quais eram os aspectos que levavam pessoas de outras áreas a se interessarem pelo trabalho. Tinha a impressão de que a minha fotografia ganhava outros espaços, ainda que eu não compreendesse bem essa trajetória. Parecia-me necessário investigar outros mundos, me aproximar desses novos olhares para entender o que eu tinha feito, até então, de modo intuitivo. (2013).⁵²

Ele passou então a observar e questionar seu processo criativo e suas tomadas de decisões em busca de respostas. Este é um exemplo do fotojornalismo capaz de encontrar repercussão em outros meios, deslizando do seu canal para a arte e a academia. Severo trouxe algo novo, questionou a objetividade fotográfica, a fotografia enquanto documento, entregando os bastidores, a teatralidade, a ficção construída, a cena do extraquadro.

Esta forma de fazer jornalismo está presente nos textos da repórter Fabiana Moraes, que assina o caderno especial *Os Sertões*. As matérias de Moraes trazem oxigênio e um alento ao jornalismo local. Ela procura enxergar nos detalhes da vida comum a poesia e o brilho que faltam à maioria das matérias de jornal. O texto dela ultrapassa a fronteira do jornalismo e se joga em direção à literatura. É o que se conhece por Jornalismo Literário ou Novo Jornalismo (Anos 60), em que o texto ganha uma dimensão estética na busca pelo que há de extraordinário na vida comum. Gay Talese, referência neste tipo de jornalismo, afirma que é possível encontrar na não-ficção, algo além da ficção. “O que me motivava como escritor de não-ficção era entrar na área do escritor de ficção e explorar o comportamento e a vida interior de pessoas, que talvez não tivessem nomes que o público reconhecesse. E eu pensava: esse é o meu papel na vida. Ser um jornalista da vida de gente comum.” (TALESE, 2009).⁵³

Outro trabalho de Alexandre Severo que ganhou repercussão internacional foi o ensaio “À Flor da pele” (2009). Com texto poético de João Valadares, a matéria jornalística com forte carga humanística conta a história de três irmãos albinos nascidos em Olinda (PE) numa família de negros. O ensaio ganhou uma menção honrosa na 31.ª edição do prêmio *Vladimir Herzog*⁵⁴ e a reportagem levou a premiação do *Picture of the Year* da Reuters⁵⁵.

Galeria(2011) no Recife.

⁵² SEVERO, Alexandre. Sertão de Dentro: invenção e encontro. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Fotografia) – Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Marketing, São Paulo, BR-SP, 2013.

⁵³ TALESE, Gay. Programa Roda Viva. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yyskYD7EPMA&feature=player_embedded Acessada em 8 de set. 2014

⁵⁴ O Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos foi criado por sugestão do Comitê Brasileiro de Anistia de Minas Gerais em 1977. Não tem envolvimento de empresas, instituições e segmentos jornalísticos, nem distribui premiações em dinheiro. O prêmio é disputado pelo seu prestígio. Outras

Figura 5 – *Série À Flor da Pele*

Fonte: Severo (2009)

A *Arte Plural Galeria* sediou também a exposição póstuma⁵⁶ “Pela luz dos Olhos Teus” que depois seguiu para a *Doc Galeria*, em São Paulo. Nesta ocasião Severo foi homenageado por seus amigos. Com curadoria de Simoneta Persichetti, cada amigo selecionou uma fotografia do acervo de Severo que o tivesse marcado, incluindo as imagens do ensaio/pesquisa *Sertão de Dentro*⁵⁷. A curadora, - em entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho, do jornal O Estado de S. Paulo, - afirmou que Severo “tinha um pé no documental, no jornalismo, mas um olhar que ia além, conduzido pela literatura de Guimarães Rosa e outros autores que admirava⁵⁸.”

informações disponíveis em < <http://www.premiovladimirherzog.org.br/o-premio.asp>>

⁵⁵ *Picture of the Year (Reuters)* é uma seleção das melhores fotografias da ano, sde acordo com a agência de fotografia internacional Reuters. Disponível em< <http://www.reuters.com/news/picture/pictures-of-the-year?articleId=USRTXRC8R>>

⁵⁶ Alexandre Severo morreu aos 36 anos no dia 13 de Agosto de 2014, no mesmo acidente aéreo que vitimou o então candidato à presidência da república Eduardo Campos.

⁵⁷ SEVERO, Alexandre. “Sertão de Dentro: invenção e encontro”. Monografia de pós-graduação *latu-sensu* apresentada à Fundação Armando Álvaro Penteado (FAAP- SP) em 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Marketing, SP.

⁵⁸ Disponível em <<http://www.territorioeldorado.limao.com.br/musica/mus328135.shtm>>

2.3.3.3. Arte que Nasce no Fotojornalismo e ganha o espaço urbano

Beto Figueirôa trabalhou como fotojornalista e sempre procurou trazer essa pegada artística em seus trabalhos. Mas foi depois que deixou o fotojornalismo que sua veia artística se intensificou. A linguagem documental ainda está muito atrelada ao seu fazer fotográfico. Em seu projeto “*Morro de Fé*” (2014) Beto Figueirôa interferiu na paisagem do Morro da Conceição⁵⁹ cobrindo paredes, muros e telhados com fotografias impressas em lambe-lambe de até 14 metros. Imagens de pessoas que fotografou por 14 anos, todo dia 8 de Dezembro, coloriram o caminho dos fiéis que subiram o morro em homenagem à Nossa Senhora da Conceição. O trabalho documental que se iniciou em coberturas para a imprensa ganhou o formato de intervenção urbana e artística.

Figura 6: *Projeto Morro de Fé*



Fonte: Dias (2014)

⁵⁹ O Morro da Conceição situa-se no Bairro de Casa Amarela, no Recife -PE e recebe milhares de fiéis que visitam a imagem de Nossa Senhora da Conceição todo dia 08 de Dezembro.

2.3.4. Gilvan Fotojornalista

Gilvan Barreto, na época em que trabalhou em jornal, tentava fazer sempre fotografias diferentes “para não criar fórmulas”, explica⁶⁰. Não guarda tanto a qualidade do trabalho que fez, mas a experiência, os encontros. Dessa época considera que o que ficou foi a aptidão para fazer retratos. Costumava também elaborar as pautas, conversar com os repórteres tentando aliar texto e foto. Lembra-se de algumas pautas que o marcaram, a exemplo de Conceição das Crioulas, reduto quilombola “cercado por plantações de maconha”, com a repórter Diana Moura. Ou da viagem à Fernando de Noronha, com Dani Lacerda. Para ele, os encontros com algumas pessoas foram mais marcantes que seu trabalho fotográfico, mas reconhece, porém, que seu material trazia certa assinatura. Ele intencionalmente buscava isso. O ambiente de jornal é que era, segundo ele, “muito competitivo, duro.”

Olhando as fotografias de Gilvan Barrero publicadas no Jornal do Commercio percebemos um amadurecimento no seu olhar, que segue o padrão diferenciado que já carregava Pio Figueirôa e Ricardo Labastier (que na época assinava Ricardo Borba). Porém no geral todos se limitam a obedecer aos padrões fotojornalísticos e não inserem outros elementos que desafiem o aparelho fotográfico ou questionem a própria linguagem, comuns à arte contemporânea. Utilizam muito a lente grande-angular, os elementos em primeiro-plano, a composição que enche todo o quadro, a composição que conduz o olhar ao elemento principal, entre outros.

Figura 7: Igreja do Amparo- Olinda



Fonte: Figueirôa – Jornal do Commercio (12.03.1996)

⁶⁰ Todas as informações aspeadas deste tópico referentes à fala de Gilvan foram recolhidas em entrevista concedida por Gilvan Barreto à autora através do Skype em 07.04.2015

Figura 8: Simião Martiniano



Fonte: Barreto – Jornal do Commercio (18.10.1997)

Figura 9: Tuca Andrada



Fonte: Barreto – Jornal do Commercio (19.10.1997)

Foi na produção para *Moscouzinho* que Gilvan passou a entender o que era mais importante para ele, viveu a perda dos pais e a chegada dos filhos. Passou a perceber quem ele realmente era e o que tinha de jogar de lado. “Esse trabalho representa a maturidade de se conhecer e jogar fora o que não presta, o que não te representa”, pondera Gilvan.

O material produzido para uso editorial não o interessa mais. “É material velho e mal guardado”, conta Gilvan. Mas serve para fazer colagens. Ele utiliza as imagens antigas como camadas nas colagens. Já pensou em reunir as fotografias em livros de retrato, mas considera que neste momento estes trabalhos não o representam mais. Algumas imagens até foram postas à venda em galerias e bancos de imagens, mas Gilvan decidiu recolhê-las. Hoje Barreto é representado pela *Galeria Amparo 60*⁶¹ e todas as imagens à venda são da safra recente, surgiram a partir de *Moscouzinho* (2012). Das imagens antigas, ele prefere esquecer.

Renata Victor foi professora de Gilvan Barreto na disciplina de fotografia do curso de Jornalismo na UNICAP e editora de fotografia do *Jornal do Commercio* em 1998, época em que ele entrou como estagiário de fotografia. Renata lembra que Gilvan foi um dos primeiros estagiários oficiais de fotografia no *Jornal do Commercio*⁶². Segundo ela, “o diferencial que ele trazia era o repertório. A mãe (de Gilvan) era pintora e ele já veio com essa base.”⁶³ A fotografia que Renata Victor não esquece é de 1998, quando o então presidente Fernando Henrique falou que “éramos o país dos desdentados”. Gilvan saiu da redação e trouxe a imagem de um desdentado diante do outdoor de uma marca recém-chegada de pasta dental. Esta fotografia ganhou o 2º lugar da categoria foto jornalística cor na EXPOCOM 1998.

⁶¹ A Galeria Amparo 60 foi criada em 1998, no Recife, e representa diversos artistas regionais. Disponível em < <http://www.amparo60.com.br>> Data de acesso: 20 02 2015

⁶² Segundo Renata Victor, ela, em parceria com a responsável pelo Departamento de Recursos Humanos do Jornal do Commercio oficializaram o estágio de fotografia. Antes os fotógrafos chagavam e iam ficando.

⁶³ Informação verbal. Entrevista concedida à autora na UNICAP em 21.11.2014

Figura 10: Sorriso



Fonte: Barreto (1998) - Jornal do Commercio

Segundo Renata Victor a imagem tem um link autoral, que vem justamente deste repertório, da carga cultural do fotógrafo. Para Samira Chalhub (2005) “o que um emissor ou um receptor forem capazes de organizar, relacionar, criar ou perceber enquanto novas formas de combinação e de sentido dizem respeito à noção de repertório”. E completa: “a noção de repertório torna-se fundamental, porque determinará, em função do receptor, uma postura face ao objeto artístico”(…) (CHALHUB, 2005).

Ainda segundo Renata Victor, Barreto traz o repertório do fotojornalismo para suas obras e nos deixa um questionamento.

Toda fotografia é documental, e mesmo que haja a negação, o trabalho de Gilvan (no Livro do Sol é documental), traz o repertório do fotojornalismo. As pessoas pensam que tudo no fotojornalismo é factual⁶⁴, mas quanto do fotojornalismo é factual e quanto é criativo e autoral? (VICTOR)⁶⁵

Entendemos que Victor se refere ao caráter indicial da fotografia, como algo que aconteceu diante da câmera, quando afirma que “toda fotografia é documental”. Neste caso o “documental” extrapola o sentido fotojornalístico, é o documento de uma informação.

⁶⁴ Factuais são as matérias pautadas nos acontecimentos do dia de interesse jornalístico. Muitas vezes servem de gancho para matérias especiais, mais trabalhadas por um tempo de apuração e espaço editorial maiores para publicação.

⁶⁵ Informação verbal. Entrevista concedida à autora na UNICAP em 21.11.2014

2.4 A Fotografia Contemporânea

Na pós-modernidade a arte dissolveu tantas fronteiras, frequentemente contestadas por artistas, que chega a ser difícil conceituá-la. Assim sendo, não temos parâmetros para definir claramente o que é hoje uma fotografia de arte. Charlotte Cotton (2010) identifica, porém, as estruturas pelas quais ela se organiza. “Na fotografia de arte contemporânea atual o que define as características distintivas, se quisermos separá-las em categorias, são a motivação e o método de trabalho e não o estilo ou tema escolhido” (2010, p.7).

A categorização da fotografia artística contemporânea não julga o mérito da qualidade técnica do resultado da obra, a ela não interessa a técnica. “Essa estrutura prioriza as ideias que alicerçam a fotografia artística contemporânea antes de partir para a consideração do resultado visual em si.” (COTTON, 2010, p.7). A fotografia contemporânea não diz respeito a um tempo, ou contemporâneo seria tudo aquilo que se referiria ao presente de cada época. Não diz respeito ao espaço, não é algo que se faz em determinado lugar. Também não diz respeito aos temas e materiais ou a escolas. Ronaldo Entler sugere um entendimento que nos parece mais exato.

Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. (ENTLER, 2009).⁶⁶

Como toda categorização pode e deve ser questionada, não pretendemos entendê-la como paradigma, mas para situar o que tem sido feito na fotografia artística contemporânea Cotton a dividiu em oito categorias distintas. Podemos observar que em muitas delas a fotografia artística deriva sua força das fotos documentais, próprias da linguagem fotojornalística. Descreveremos as categorias a seguir baseadas, respectivamente, nos capítulos do livro da autora em questão.

Ela nos apresenta como primeira categoria a fotografia que num primeiro olhar parece registro de um acontecimento, como o das performances da arte conceitual, mas se coloca como “a própria obra de arte e não meramente como um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que passou”. (COTTON, 2010).

⁶⁶ ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. (2009) Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>

Uma segunda categoria concentra-se nas “narrativas de histórias” dentro da fotografia de arte. Seu foco, na realidade, é mais específico, pois examina o predomínio da fotografia enquanto “quadro vivo” nas fotos contemporâneas: trabalhos em que “a narrativa foi destilada até render uma única imagem”, a fotografia conta uma história.

A terceira categoria é a das fotos “inexpressivas”. Refere-se a um tipo de fotografia artística marcada pela “notória ausência de dramaticidade ou de hipérbole visual”. “Achatadas” em sua forma e conteúdo, essas imagens parecem resultar de uma mirada objetiva em que prevalece o objeto (o referente) e não a perspectiva que dele tem o fotógrafo.

Uma quarta categoria se concentra no assunto abordado pela imagem. A esse respeito os artistas contemporâneos decidiram que, graças a um ponto de vista sensibilizado e subjetivo, tudo que há no mundo real é um tema em potencial. O aspecto significativo desta categoria é a duradoura capacidade da fotografia de transformar até o menor dos temas num gatilho da maior importância para o imaginário; o lixo nas ruas, quartos abandonados, roupa suja, qualidade essa que, porém, é conceitualmente alterada devido ao impacto visual que essas coisas adquirem pelo fato de serem fotografadas e apresentadas como arte. Esta forma de arte tenta sutilmente transformar nossa percepção da vida diária.

A quinta categoria concentra-se nas relações psicológicas e pessoais, como um tipo de diário da intimidade humana. Trata de como as narrativas da vida íntima e doméstica têm sido apresentadas na fotografia artística contemporânea. A linguagem remete às características da foto doméstica, onde a preocupação com a forma se dá às avessas, como a busca proposital de um registro aparentemente descuidado, remetendo a uma estética amadora.

A sexta categoria parece desafiar os cânones da fotografia documental. Em geral, os fotógrafos artísticos contemporâneos têm adotado uma postura de antirreportagem: desaceleram a tomada de imagens, permanecem fora do núcleo da ação, chegam depois do momento decisivo. A fotografia pode servir de testemunha dos modos de vida e dos acontecimentos do mundo, depois que eles acontecem, mostrando os vestígios da ação.

A sétima categoria considera a fotografia diferente dos cânones modernistas, trazendo justamente as possibilidades de reprodução, imitação e falsificação como o cerne de sua fotografia. Ela se baseia nas formulações de filósofos estruturalistas e pós estruturalistas, cuja teoria postula que o significado de qualquer imagem não está na realização do intento de um autor, nem necessariamente sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais.

A oitava, e última, diz respeito aos fotógrafos que por entenderem haver diferenças na fotografia analógica e digital valorizam a materialidade e qualidade desse meio de expressão,

investigam nossa percepção das características físicas das ampliações fotográficas. Uma retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX, num desejo de apego às incertezas e riquezas desse processo analógico.

Para uma classificação didática da arte contemporânea como forma de relacionar as “motivações e expressões atualmente existentes” esta categorização nos parece importante, em especial porque esse panorama nos ajuda a perceber o que tem sido feito em fotografia enquanto arte contemporânea no mundo.

Nas fotografias de artistas presentes nas galerias de arte e museus também encontramos, aparentemente - sem entrarmos no mérito de julgamento da qualidade técnica ou estética da fotografia, - material similar ao que se produz, por fotógrafos, no fotojornalismo diário. O fotojornalismo pode (e deve) informar provocando, gerando reflexão, experiência estética e, assim aproxima-se da expressão, um dos conceitos de poética mais comuns de arte. Mas a motivação de ambas difere. Para entendermos estas diferenças, que não se dão a ver muitas vezes se simplesmente compararmos a obra fotográfica de um fotógrafo e de um artista, Iclesia Borsa Catanni sugere adentrar “a poiética quando a obra acabada revelar semelhanças na poética.” (2007). E acrescenta que “essa questão é fundamental quando se trata de obras que parecem similares, mas que diferem de modo significativo em seus processos e em suas instaurações.” (CATANNI, 2007, p.13).

A fluidez e a liberdade com que artistas encaram o suporte fotográfico abre as portas para que nem na forma seja preciso provar sua capacidade de se utilizar do meio, que o fotógrafo por profissão se vê forçado a dominar. Assim é possível, através de uma escolha consciente, aproveitar e potencializar as “fraquezas” ou o que poderia ser considerado tecnicamente um “erro”, desafiando o aparelho para se utilizar das fragilidades da fotografia enquanto suporte.

Na arte contemporânea, como citado numa das categorias elencadas por Cotton, é comum que o artista busque nas referências da fotografia amadora a sua inspiração. Ao olhar do fotojornalista, - que procura se diferenciar do amador na busca da perfeição técnica (ou do controle da técnica para obter o resultado que deseja) de suas imagens, o cuidado com a luz, a composição e outros elementos da forma são essenciais - a maneira aparentemente descuidada de o artista se utilizar do meio fotográfico pode parecer incômoda, mas revela uma intenção de produzir sentido.

Como afirma Rouillé, - referindo-se à “passagem da profundidade à superfície”, característica da terceira categoria citada acima, a das *fotografias inexpressivas*, - “reflexões e

experimentações são seguidas pela abolição da profundidade formal e simbólica, bem como pela total ausência de afeto, a ponto de as imagens parecerem ser *assinadas*, não pelo seu autor, que as inventa, mas pela fotografia que as produz.” (ROUILLE, 2005, p.366).

Podemos citar dois ensaios de Bárbara Wagner como exemplo dessa dialética da forma. Depois da experiência adquirida como fotojornalista no *Jornal do Commercio* e numa agência de fotografias, a Lumiar, ela apostou em projetos. Num primeiro trabalho denominado *Brasília Teimosa* (2006-2007), Wagner faz uso da poética das revistas de celebridades, utilizando todo um aparato de flashes comumente utilizado em retratos de empresários e pessoas famosas para fotografar frequentadores da praia de Brasília Teimosa, um reduto popular ao lado da famosa praia de Boa Viagem, no Recife.

Figura 11: *Série Brasília Teimosa*



Fonte: Wagner (2005- 2007)

Eu queria abordar uma comunidade carente não a partir de uma perspectiva de caridade - historicamente presente na tradição do documentário brasileiro - mas usando o flash, que descreve a dignidade que eles carregam em seus corpos. Esse foi o início da série, Brasília Teimosa.(WAGNER)⁶⁷

⁶⁷ Disponível em <<http://cargocollective.com/barbarawagner/O-que-e-bonito-e-pra-se-ver-That-which-is-beautiful-must-be-seen>>

Já num outro projeto, *Estrela Brilhante*, ela fotografa brincantes de maracatu no momento dos intervalos dos ensaios que precedem o carnaval.

Figura 12: *Série Estrela Brilhante*



Fonte: Wagner (2008-2010)

Wagner fotografa à noite e utiliza o flash direto, isolando os brincantes do ambiente, que se torna escuro. Poderíamos apontar procedimentos técnicos pouco elaborados, falhos ou relapsos, se fôssemos avaliar a técnica destas fotografias isoladamente. Porém, sabemos que ela propositalmente se utilizou de uma poética que remete à fotografia caseira, trata-se de uma escolha e também de encenação. Bárbara Wagner discute a “negação de um cânone da representação, mostrando os brincantes do Maracatu sem máscara ou movimento, retratando aspectos de sua prática que mostram como a tradição tem de se ajustar para sobreviver em uma cultura em constante transformação”⁶⁸.

A artista traz uma compreensão mais ampla do papel da fotografia no campo da arte contemporânea e discute seus limites e representações, libertando-se das imposições técnicas que ela domina, inclusive se utiliza da “antireportagem”, fotografando os brincantes não durante a ação, mas nas pausas dos ensaios. A fotografia enquanto meio de expressão ou o uso da linguagem documental passam a ser um elemento a mais no processo criador. Wagner trava esse diálogo entre o jornalismo e a arte:

⁶⁸ Wagner, Bárbara. Texto de apresentação das fotografias do maracatu Estrela Brilhante. Disponível em <<http://cargocollective.com/barbarawagner/Estrela-Brilhante-Shining-Star>>

Penso que a arte pode ser exatamente esse lugar no qual o jornalismo toma formas transversais às convenções formais das mídias massivas, que normalmente achatam nossa percepção do sentido político do dia a dia. Nesse sentido, não vejo ganho na distinção entre trabalho autoral e comercial (ou mesmo industrial): importa o que se quer dizer, como e pra quem. Na fotografia documental, vejo a subjetividade exatamente no modo como se articulam esses três eixos (o quê, como e para quem) dentro dessas mesmas convenções. E essa tarefa é tão desafiadora no jornalismo quanto na arte. Ao mesmo tempo em que minha fotografia envolve pesquisa em disciplinas diversas e acontece num ritmo mais alongado do que aquele do jornalismo, ela não é talhada para as medidas de distribuição do mercado da arte como ele se apresenta hoje. A fresta entre esses dois mundos é larga e bastante precária, mas acho um privilégio e uma grande responsabilidade trabalhar como artista no Brasil. (2014)⁶⁹

Seu trabalho, por ser documental, não exclui a representação ficcional, pelo contrário, ela está imbricada na sua linguagem. “Do princípio ao fim, meu trabalho é documental, e isso quer dizer que ficção e realidade nunca se opõem, mas necessariamente operam em paralelo, se orquestram em medidas mais ou menos evidentes ou harmoniosas a depender do tema trabalhado.” (WAGNER, 2014).

2.5 A Imagem e os Limites do Fotojornalismo

Boris Kossoy⁷⁰ fala das definições de primeira e segunda realidades. A primeira realidade é o acontecimento em si, já a segunda realidade é a representação fotográfica do acontecimento. Ao olharmos a fotografia, imaginamos a primeira realidade, a coisa em si. Principalmente quando a emoção está envolvida na relação entre o observador e o referente da imagem, seja por laços afetivos ou pela empatia, a fotografia torna-se mais transparente e o referente é visto como sendo a primeira realidade. A ficção da imagem faz-se realidade na nossa imaginação. Ao olharmos a imagem sentimos dor, alegria, sentimos empatia.

A fotografia de imprensa ganha credibilidade nesta *transferência* de realidades que faz com que o fotógrafo se coloque na posição de testemunha ocular dos acontecimentos. Segundo a *Teoria do Agendamento*, comentada por Felipe Pena, “os consumidores de notícias tendem a considerar mais importantes os assuntos que são veiculados na imprensa, sugerindo que os meios de comunicação agendam nossas conversas.” (2012, p.142). A fotografia enquanto documento se apoia também na credibilidade do veículo (de imprensa) que publica a imagem. Esta credibilidade transfere à fotografia a crença de verdade.

⁶⁹ WAGNER, Bárbara. Entrevista à Revista eletrônica Vice, em 20. 08.2014. “Conversamos com Bárbara Wagner sobre Foto, Povo e Pop”, por Helena Wolfenson, Disponível em <http://www.vice.com/pt_br/read/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop>

⁷⁰ KOSSOY, Boris. Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia. In SAMIAN, Etienne (Org.) São Paulo- Ed. Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, pg. 40.

Fotojornalismo em sentido lato, pela definição de Souza (2000) seria a “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”.

Produção de informação pressupõe algo diferente da ficção. Porém, como questionou Renata Victor, no fotojornalismo há criação, criatividade, produção e, conseqüentemente, ficção. Isso nos remete à fissura existente entre o filme documentário e o filme de ficção. Ambos são ficções em níveis diferentes. Precisamos ter em mente que toda informação é recorte de realidade.

Barthes compara a ficcionalização da linguagem escrita e da fotografia. Para ele é preciso um esforço para a linguagem escrita ser prova de fé, já na fotografia o esforço se dá em sentido contrário, ela precisa esforçar-se para ser ficcional.

O infortúnio, (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autentificação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. (BARTHES, 1984, p.128).

Há uma forte sensação que ainda hoje persiste de que se o fato foi fotografado, documentado, ele realmente aconteceu. Porém, a tecnologia digital e a facilidade de manipulação fez com que as pessoas passassem a desconfiar ainda mais da autenticidade de uma imagem.

Em seu glossário para uma futura filosofia da fotografia, Vilém Flusser define *imagem* como “uma superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente.” (FLUSSER, 1985, p.9). Mais adiante Flusser completa: “imagens são superfícies que pretendem representar algo”. Para Jacques Aumont “a imagem, além de ser um sistema de representação *simbólico*, capaz de dar acesso à esfera do sagrado, *cognitivo*, com o intuito de informar, tem também sua função estética - que visa a agradar o espectador.” (AUMONT, 1990).

Os dois autores inserem, na definição de imagem, a ideia de representação e valores que a distanciam do pensamento cartesiano, linear e racional: “ideias que se inter-relacionam magicamente” e “simbólico, capaz de dar acesso à esfera do sagrado”. Isso parece estar muito ligado, entre outras coisas, à maneira como lemos a imagem. Nós, ocidentais, aprendemos a

ler e a escrever num padrão linear em que a escrita tem começo, meio e fim e flui da esquerda para a direita. Mas é da própria natureza da imagem alterar esta linearidade. Surge um padrão de leitura “mágico” (FLUSSER, 1985) com a característica de se dar em saltos, formando conexões entre os diversos elementos presentes.

A imagem tem uma vantagem por permitir ser mais universal ao ultrapassar as barreiras da língua. Ela fala diretamente à mente e ao corpo. É quando ela atinge este ponto de encontro em que o particular se torna universal que passa a produzir discursos e pode dialogar com o mundo. Nem o tempo destrói seu poder. Ela cria mundos além do que se dá a ver numa leitura apressada. E vai encontrar no repertório do receptor, elementos que permitirão a produção de sentido. Essa universalidade parece permear as obras de artistas e tem sido esta a chave da proposta de Gilvan Barreto.

A quantidade de imagens a que somos expostos leva, em geral, a uma necessária superficialidade de leitura, um convite à leitura rápida. Esta pode levar à falsa sensação de preguiça ou limitação intelectual. Durante muito tempo as pinturas das escrituras sagradas da bíblia foram utilizadas pela igreja como meio de ensinar às massas iletradas os ensinamentos e mandamentos do Cristianismo. “No decorrer da História, o iletrado era um aleijado da cultura dominada por textos. Atualmente, o iletrado participa da cultura dominada por imagens.” (FLUSSER, 1985, p.62).

No jornalismo supõe-se que a informação contida na imagem precisa ser captada pelo leitor de maneira rápida, sem subterfúgios que dificultem a interpretação, tanto para não provocar ruídos na informação contida na imagem como para não perder, supostamente, a venda de um exemplar de jornal nas bancas. Isso faz com que a fotografia mais elaborada em sua forma perca espaço para a imagem de leitura considerada “fácil”.

É pensando nesta leitura preguiçosa ou do “iletrado” que o jornalismo constrói o mito da leitura direta. Mas a imagem estática não fixa nem impõe um tempo de contemplação ao observador como no fluxo contínuo imposto pela imagem em movimento da televisão ou do cinema. A fotografia, por ser estática, torna livre a decisão da sua leitura profunda ou rasteira, que se baseia também no repertório do receptor da imagem.

O jornalismo parece nivelar por baixo a capacidade de interpretação do leitor. Isso passa a ser um problema para o fotógrafo e o editor de imagem, que acabam perdendo a possibilidade de publicar fotografias que trazem além da notícia, o conceito estético. O que acontece na prática é que esse discurso da leitura direta dificulta a publicação de um material mais autoral, afasta do leitor a possibilidade de deleite e contemplação, dificultando o fotógrafo de publicar o viés mais artístico do seu olhar.

O registro fotográfico em si qualquer um pode fazer. O que diferencia o profissional do amador, no nosso entender, é o domínio da técnica para que o resultado reflita a exata expressão da sua intenção, - e não seja fruto da sorte e do acaso (mas também não os impede) - e a coerência da escrita, a inserção da sua voz. Expressar a sua intenção reflete a inclusão, na fotografia, de elementos da subjetividade do autor, marcada pelo conjunto dos seus saberes e crenças, da técnica e do afeto, inserindo camadas de significado à imagem. Chiodetto alerta.

Vai sobreviver o fotógrafo que tiver autonomia cultural, ideias, histórias para contar. [...] E fotógrafos profissionais não devem mais pensar como fotojornalistas, mas sim como fotodocumentaristas. Reflexão, profundidade, conhecimento, please!!! Foto bonita, foto espetacular, foto de furo, creiam, todos os amadores estão fazendo o tempo todo⁷¹.

Há imagens que despertam o interesse e repercutem além do que se espera de uma imagem comum de um jornal diário, e possibilitam o deslizamento entre canais. Como aconteceu no ensaio *Sertanejos*, de Alexandre Severo, que citamos anteriormente. Quando Severo abriu o quadro da imagem do retratado e enquadrou os equipamentos de iluminação como as sombrinhas, os hazes, os tripés e a paisagem do entorno, enxergou uma linguagem nova. Esta linguagem ultrapassou os limites do canal indicativo do fotojornalismo.

Além disso, precisamos refletir até que ponto a imprensa precisa mostrar, quando a possibilidade de se usar a sugestão e o fora de campo para que o leitor complete a imagem pode ser mais rico e respeitoso quando, em determinadas situações, a exemplo da exploração da violência, a imagem pode agredir mais que informar. A realidade permite tanto um olhar mais poético quanto mais cru.

Na condição de editora tenho acesso ao que não é publicado, conheço um material que não se dá a ver por uma série de limites editoriais que vão do interesse editorial e jornalístico do fato, passando pelo que vai ser dito e como vai ser dito ou mostrado; de espaço (o papel é caro e tem um tamanho limitado); de informação (nem sempre a imagem que eu considero a melhor fotografia é a que melhor informa o leitor do fato) e da leitura direta.

Consideramos que a leitura direta julga um receptor pouco crítico e pouco capaz. Porém, devemos considerar em cada caso se realmente a imagem que gostaríamos de publicar seria a melhor do ponto de vista do leitor, assim como parece ser ao olhar do fotógrafo e do

⁷¹ Chiodetto, Eder. Entrevista publicada em 24 de agosto de 2009 no blog Olhavê. Disponível em <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=3099>> e reproduzida em Belém, Alexandre. Olhavê: Entrevista/ Alexandre Belém e Geórgia Quintas. – 1.ed.- Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem, 2012. (p.93)

editor. Precisamos refletir sobre o fato de que não fazemos jornal para fotógrafos e jornalistas, mas para um público bastante heterogêneo.

Gostaríamos de ver no fotojornalismo a força da fotografia de arte. Talvez seja isso o que pretendemos das imagens, que se posicionem na esfera da arte. Mais fotografias opacas, menos transparentes. E talvez, esclarecendo alguns mitos possamos nos aproximar mais da arte, respeitando os usos e funções da imagem, seus valores, propósitos e intenções.

Sabemos que há diferença na produção editorial e artística, mas uma tentativa de aproximação pode ser salutar. No texto de curadoria para a exposição *Geração 00*, Éder Chiodetto afirma que “qualquer fotografia tem em sua trama porções semelhantes de realismo e ficção”. Em tempos recentes, até a fotografia no espaço editorial jornalístico se aproximou da publicitária e deixou de ser só a representação de um fato para ser encarada como a materialização de um conceito, vendendo ideias e sonhos, utilizando-se de artifícios da publicidade. Relembrando Mauad: é a fotografia conceitual entrando no espaço editorial, a fotografia do canal das artes deslizando para dentro do canal das fotografias indicativas.

Mas até que ponto o fotojornalismo permite a assimilação do conceito estético em detrimento da leitura direta? Comunicação e criação podem caminhar juntas no fotojornalismo? Tanto podem quanto caminham. Na reportagem especial, em geral publicada durante o final de semana ou em cadernos especiais, quando se ganha mais espaço para texto e imagem, é possível trabalhar esse ideal fotográfico. Tanto o tempo de produção da matéria quanto o espaço editorial disponível para sua publicação permitem que o fotojornalismo se expanda, ultrapassando alguns limites que a publicação diária dificilmente consegue.

A fotografia, então, permite ser menos direta e mais poética. É nisso que se baseia a fotografia humanista de Sebastião Salgado ou W. Eugene Smith, que une informação e plasticidade. Mas também podemos citar Evandro Teixeira, um mestre do fotojornalismo brasileiro, Gilvan Barreto, Alexandre Severo, Alcione Ferreira, Hélia Scheppa, Beto Figueirôa, entre muitos outros.

Há questionamentos se algumas imagens com claro cuidado estético de fato geram reflexão a ponto de mudar uma realidade ou se transformam dor e miséria em espetáculo. Barthes critica as fotos-choque, cujas imagens perfeitas, construídas demais, num esforço por demonstrar habilidade técnica transformam-se em pura linguagem, não produzindo efeito no espectador.

captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem incomodativo, e estas imagens perfeitas não produzem

nenhum efeito sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa, não perturba a nossa recepção, fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua *in-formação* dispensa-nos de receber em profundidade o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza. (BARTHES, 1989, p.68).

É tênue o limite entre a espetacularização da imagem, na busca pela imagem de impacto, e o discurso em potencial que ela possa carregar. Não é a espetacularização vazia que propomos. Desejamos, sim, que esteja presente a intenção política, ou receamos que da fotografia reste só a casca, e sem profundidade, ela seja apenas decoração. Este também não é, decerto, a intenção ou preocupação de todo fotógrafo de imprensa. Sobre a intenção do fotógrafo, Flusser tece sua hipótese generalizante

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. Servir-se do aparelho para tanto; 3. Fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. Fixar tais imagens para sempre. Resumindo: A intenção é de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. (FLUSSER, 1985, p.47).

O fotógrafo, na idealização de Flusser, pretende eternizar-se nos outros, eternizar-se através de suas imagens e fazer ouvir seus discursos. Pretende que estas sejam duráveis e atravessem gerações, entrando para a história. Interessa-nos aqui o profissional a que se refere W. Eugene Smith:

El deseo final de todo artista fotógrafo que trabaja en periodismo es el de que sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve, vida en una publicación. Pero sólo se podrá alcanzar este estadio si se combina una profunda penetración en el carácter del tema con la perfección compositiva y técnica, un conglomerado esencial en cualquier obra maestra de la fotografía. (1948, p.212).⁷²

Algumas imagens ultrapassam a história da fotografia e se inserem na história das imagens artísticas, ou de forma mais ampla, na história da visualidade. Algumas ficam na memória e se fecharmos os olhos poderemos reconhecê-las passeando na nossa mente e nos remetendo a lembranças, assuntos, pessoas e emoções.

Vão se construindo assim, novos discursos a respeito do mundo, que exigem novas formas de compreendê-lo. Segundo Villém Flusser, desde a invenção da fotografia “a

⁷² Fotoperiodismo (1948) W. Eugene Smith in Fontcuberta- Estética da fotografia (p.212) Estética fotográfica una selección de textos/2003

humanidade mudou a maneira de ler a informação”. A leitura linear dos textos deu espaço à circularidade do olhar na leitura das imagens.

A hipótese aqui defendida é esta: a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura do saltar quântico, próprio dos aparelhos. (FLUSSER, 1985, p.72-73).

Saltando de um ponto a outro da imagem, tentando apreender a informação modificamos o modo de apreensão do mundo. Sugerimos, assim, tentar ouvir as imagens, perceber onde o olho se fixa primeiro (o punctum de Barthes), como percorre a imagem, o espaço das paixões, das emoções, contrastes de claro, escuro, cores, sensações. Para Flusser (1985, p.49) “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam.”

Ouvir as imagens não significa por o autor no divã e tentar dissecá-lo. Não me refiro ao fotógrafo ou ao artista, mas no momento em que este põe a obra no mundo ele dá vida à imagem e ela segue seu rumo, independente de quem a deu forma e vida. Uma vez posta no mundo, a imagem fala a cada um que a vê. Seja fotojornalismo ou fotografia de arte, cada ponto, traço, jogo de claro, escuro, vazios, relevo, texturas, criam sua sintaxe própria e nos revelam algo. Algo dela própria, independente da intencionalidade do autor.

Quando verdadeiramente ouço as imagens, elas também dizem de mim. É a minha relação com ela que pode conter traços particulares e verdadeiramente íntimos, tanto quanto universais. Seja como objeto de reflexão ou contemplação, precisamos aprender a ouvir as imagens e a reconhecer o discurso embutido nelas, e até o que diz seu silêncio.

Para tanto, para ouvir e sentir o que as imagens dizem é preciso esquecer o nosso saber, como afirma Bachelard

Um filósofo (...) deve esquecer o seu saber (...) se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Aqui o passado cultural não conta; (...) É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente, no próprio êxtase da novidade da imagem. (1993, p.1)

3 GILVAN E SUAS OBRAS

3.1 O Autor

Neste capítulo procuraremos situar o fotógrafo Gilvan Barreto e os caminhos da sua produção fotográfica com ênfase em *Moscouzinho* (Tempo D’Imagem, 2012), e *O Livro do Sol* (Tempo D’Imagem 2013).

Gilvan Barreto nasceu em Jaboatão dos Guararapes (PE) em 1973 e atualmente reside no Rio de Janeiro. Coursou Jornalismo no Recife, mas algumas disciplinas não o atraíram tanto e decidiu trancar o curso. Seguiu para Londres, onde estudou fotografia em 1994, foi quando a fotografia passou a fazer parte da sua vida. Na volta trabalhou como repórter fotográfico no *Jornal do Commercio* (PE), mas entre estágio e contrato não demorou mais de dois anos. No começo se divertia muito, com o tempo foi cansando, não via nada de especial ali e passou a achar o ambiente de jornal “infeliz, muito duro”. Dessa época guarda as amizades, a experiência e os encontros, muito mais que suas fotografias.

Seguiu para São Paulo para fazer o Curso Abril e se surpreendeu com o ambiente de revista que considerou mais leve. No curso Abril fez a edição experimental da extinta *Revista Terra*, foi convidado para *freelar* e ficou por lá, onde trabalhou como editor em 1999. Pediu demissão e foi fazer *freelas* novamente, gostava de fazer retratos. Foi convidado para a *Revista IstoÉ Dinheiro*, e logo pediu para sair também. Em seguida foi editor de imagem do UOL e pediu logo demissão. Voltou aos *freelas*, aos retratos, retomou algumas viagens e decidiu voltar ao Recife. Ficou por cerca de quatro anos, época em que foi sócio da *Agência Lumiar de Fotografia*. Lá faziam de tudo um pouco, muitos retratos, trabalhos em estúdio, atendimento para revistas do Sudeste. Mas saiu da sociedade e mudou novamente de cidade.

Seguiu para o Rio de Janeiro. Chegando lá voltou a fazer pautas para jornais. Foi a fase em que cansou da fotografia, do excesso de imagens⁷³ que não representavam nada pra ele. A fotografia já não o animava. Continuou fazendo pautas para revista, mas não encontrava mais sentido. Foi quando iniciou algumas experimentações, como *Líquidos*, *retratos congelados*, com fotografias de família, um pontapé para o que estaria por vir. Uma tentativa que indicou um caminho, a destruição da sua fotografia.

Gilvan tem três livros publicados e dois outros projetos em fase de finalização até o início de 2016. *Moscouzinho* (Tempo D’Imagem, 2012), seu primeiro livro autoral, traz uma

⁷³ Para DURAND “a enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do distrair.” (DURAND, 2004, p.33) In DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

narrativa poética sobre a reinvenção de sua cidade natal, uma Rússia tropical e nordestina. Para a produção das imagens, Gilvan utilizou antigos álbuns familiares e arquivos do DOPS. Inspirado na poesia soviética e na literatura de Graciliano Ramos, produziu fotografias e foto colagens que representam esse território afetivo. O livro *Moscouzinho* (2012) recebeu Menção Honrosa no *Pictures Of the Year Latin America (POY Latam)*⁷⁴ 2013 e foi finalista na 11ª edição do prêmio *Conrado Wessel de Arte* 2012.

Gilvan também é o autor de *O Livro do Sol* (Tempo D'Imagem 2013), o segundo de sua trilogia. A publicação retrata as paisagens contruídas pelo homem em sua relação com a natureza e com o sol que seca e destrói, tendo como fio condutor a obra de João Cabral de Melo Neto e a água sonhada pelo sertanejo. Com um ensaio do projeto de *O Livro do Sol* e concorrendo com 305 fotógrafos inscritos, Barreto foi o grande vencedor da 12ª edição do Prêmio Conrado Wessel de Arte 2013, com o tema *Brasil: um país emergente*.

Em 2014 foi o vencedor do prêmio Marc Ferrez de Fotografia⁷⁵ (Funarte) que resultou no projeto do livro *Sobremarininhos* (Editora do autor, 2015). É idealizador da *Orquestra Pernambucana de Fotografia*, - projeto em produção, aprovado no Funcultura⁷⁶, edital do Governo de Pernambuco, - que deve ser publicado em Junho de 2015. Foi selecionado também pelo programa *Rumos*⁷⁷, do Itaú Cultural, com o projeto *Orquestra Brasileira de Fotografia*. Nestes dois projetos ele une música e fotografia.

O terceiro livro da trilogia, *Sobremarininhos* (Editora do autor, 2015), marca a volta ao mar e foi publicado no final de Abril/2015. Traz como referência as obras do autor Albert Camus, *Diário de Viagem* (1978) e o livro *O estrangeiro* (1957). A morte ainda é um tema muito presente. O que liga os três livros de Gilvan é, segundo ele, a relação com a literatura, o cinema e a natureza.

⁷⁴ O Picture of the Years Latin América (POY Latam) foi criado em 2011 para celebrar a excelência na fotografia documental e artística na América Latina, não tem fins lucrativos e se converteu num dos maiores e mais importantes concursos de fotografia da região. Disponível em < <http://poylatam.org>>.

⁷⁵ "Sobremarininhos" foi selecionado pelo XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, prêmio oferecido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Módulo 1: Projeto de livre criação fotográfica. A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Informações retiradas do site oficial. Disponíveis em <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/#ixzz3Y34SJDQ2>>

⁷⁶ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE) . Informações retiradas do site oficial. Disponível em <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/#sthash.7Bs16kb1.dpuf>>

⁷⁷ Criado em 1997, o Rumos é o principal meio de apoio do Itaú Cultural à cultura brasileira. O objetivo do programa é valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país e premiar artistas e pesquisadores de várias áreas. Informações retiradas do site oficial. Disponível em <<http://novo.itaucultural.org.br/conheca/programa-rumos/>>

Gilvan Barreto participou das exposições coletivas no Brasil e no exterior, como em “Amrik – Um Retrato da Presença Árabe na América Latina”, mostra apresentada em mais de 20 países, e em “El paisaje, La habitación, La persona”, em 2010 no Centro Cultural da Espanha, na Nicarágua. Profissional selecionado para a leitura de portfólio do Photo España⁷⁸ por dois anos consecutivos: 2009 (São Paulo) e 2010 (Manágua). O fotógrafo tem imagens no acervo permanente do *Museu dos Descobrimentos*, em Belmonte, Portugal⁷⁹ e é representado pela Galeria Amparo 60, no Recife. Em sua trajetória fotografou na África, Ásia, Europa e Américas; para veículos estrangeiros como National Geographic (Brasil, Alemanha e Holanda), El País (Espanha), GQ (Portugal), além de colaborar com diversas publicações nacionais. Além dos trabalhos autorais, dedica-se a documentar temas sociais e ambientais para organizações internacionais como Oxfam, Greenpeace e UNICEF.

Entre as mostras individuais estão “Arqueologia de Ficções”, com curadoria de Geórgia Quintas, em que as imagens de *Moscouzinho* saltaram do livro, foram ampliadas e expostas pela primeira vez no Centro Capibaribe de Imagem- CCI (2013, Recife – PE). A exposição seguiu viagem até o *Ateliê da Imagem* (Junho de 2014, Rio de Janeiro – RJ); e em Agosto do mesmo ano foi montada em São Paulo, na *DOC Galeria*.

Figura 13 - Exposição Arqueologia de Ficções



Fonte: Barros (2013) –Centro Capibaribe de Imagem

⁷⁸ PhotoEspana, festival internacional de fotografía y artes visuales, nació en 1998 con la vocación de ser un festival realizado desde la sociedad. En la actualidad se ha convertido en uno de los grandes acontecimientos de artes visuales del mundo y en uno de los mayores foros internacionales de la fotografía cuyo prestigio, reconocido por los críticos más destacados, ha posibilitado que se convierta en una cita ineludible. Informações retiradas do site oficial. Disponível em < <http://www.photoespanabr.com> >

⁷⁹ O Museu dos Descobrimentos/Centro de Interpretação "À Descoberta do Novo Mundo (DNM)" surge da vontade da Câmara Municipal de Belmonte em dar a conhecer um dos maiores feitos de sempre da História das Descobertas Portuguesas – o Achamento do Brasil. O museu incluiu obras de artistas brasileiros dos quais se destacam Sebastião Salgado, Eneida Serrano, Gilvan Barreto, Luciano Candisani, Leo Spósito, entre outros. Informações retiradas do site oficial. Disponível em <<http://cm-belmonte.com/?q=node/10>>

Além da exposição d'*O Livro do Sol*, aberta na Fundação de Cultural de Curitiba / Museu da Fotografia (2014) e no Festival de Fotografia de Morretes (PR), outra mostra individual está sendo planejada para 2016.

3.2 As Inquietações do Olhar

Gilvan fotografou por cerca de 40 países, talvez isso tenha tornado mais forte o vínculo com suas raízes e a vontade de desvendar sua paisagem interior, numa volta para casa e para dentro dele mesmo. Quando percebeu que precisava encontrar sua própria voz, iniciou um processo de pesquisa que ganhou eco na inquietação com a linguagem fotográfica clássica. Os ensaios *Líquido*, *retratos congelados* e *Fronteiras*, por exemplo, são espécies de esboços para o projeto dos livros.

Figura14: *Série Líquido, retratos congelados*



Fonte: Barreto (2011)

Em *Líquido*, Gilvan se utiliza literalmente do gelo em fotografias do álbum de família. Ele age como se desejasse reter o tempo e congelar a memória. “O que vemos, não é o documento dos seus pais, mas, entretanto a pertinência de reconduzi-los para si, em seus pensamentos. Toda memória se alimenta de imagens.” (QUINTAS, 2011)⁸⁰. Ele congela,

⁸⁰ QUINTAS, Georgia. Gilvan Barreto. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013.

retém, e aquece. Este congelar e derreter remete à necessidade de conservar e reviver algo que se situa numa dimensão que vai além do registro fotográfico, lá onde mora o sentimento.

Na tentativa de “descongelarmos” o documento poderemos, talvez, devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar, e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que se foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido. É esse o ponto de chegada. (KOSSOY⁸¹, 1996, p.41).

Noutro ensaio, *Fronteiras*, ele se utiliza de uma fita vermelha para discutir os limites na tentativa de, segundo Quintas⁸², trazer territórios subjetivos e pessoais.

Figura 15: *Série Fronteiras 1*



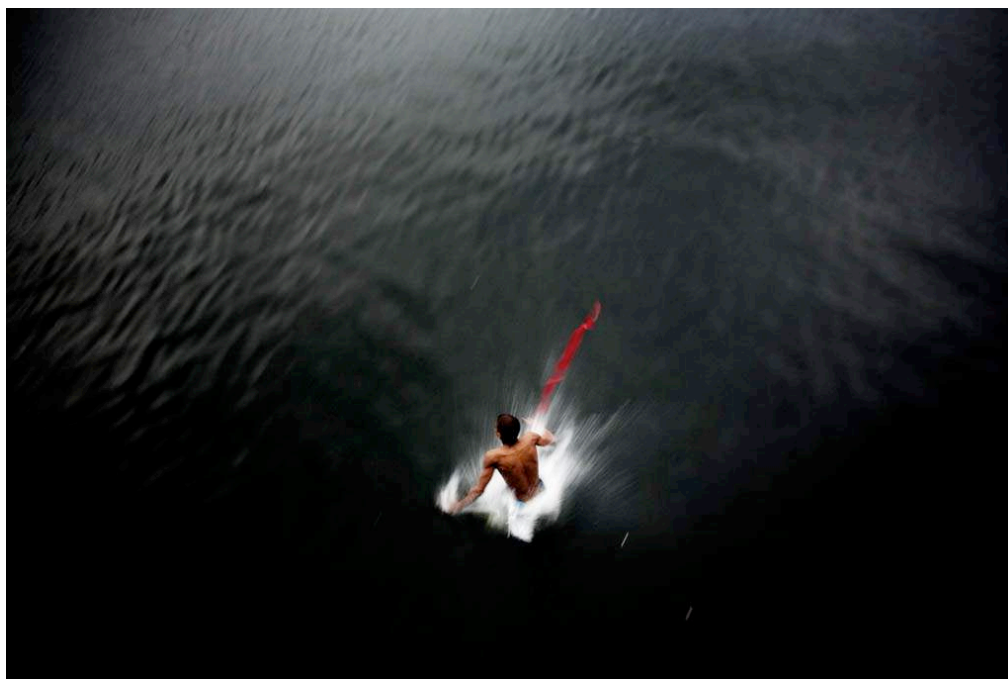
Fonte: Barreto (2011)

Num vislumbre de dialogar com um repertório singular que se convertesse em simbólico, a fita passou a ser um dispositivo de tentativa. Vale pensar nessas imagens como adormecidas num cômodo nobre onde Gilvan aguardou por um tempo para chamá-las. Belo processo de inquietação fotográfica. (QUINTAS, 2011).

⁸¹ SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico. São Paulo: Ed. Hucitec/ Ed. Senac, 2005

⁸² QUINTAS, Georgia. Gilvan Barreto. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013

Figura 16: *Série Fronteiras 2*



Fonte: Barreto (2011)

Gilvan foi, assim, derretendo o gelo dos instantâneos, da imobilidade, da fotografia documental até fluir como a água num território sem fronteiras ao encontro com a arte. Se o fotojornalismo foi a escola para sua fotografia clássica, a desconstrução da sintaxe da fotografia documental, uma pitada de ficção e alumbramento, e a poesia como alimento foram os caminhos que permitiram a Gilvan um encontro com ele próprio, num devir que o transforma e o consagra. Cecília Salles aponta este processo que se desdobra interna (autoconhecimento) e externamente (no projeto):

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento. (SALES, 2006).

Encontramos semelhanças nas imagens destes ensaios com as que compuseram *Moscouzinho*. O pintor Ingres (1780-1867) refazia as imagens que se repetiam em suas pinturas “até chegar à convicção de que se tornara perfeita”⁸³. Parece que a pesquisa por uma

⁸³ COLI, Jorge. A obra ausente, pg.46 in SAMAIN, Etienne (org.). Como pensam as imagens. -Campinas,SP. Ed. Unicamp, 2012.

fotografia mais autoral foi abrindo o caminho para a criação, que como tempero, precisa de tempo para apurar o sabor, até chegar à maturidade da linguagem.

3.3 A Ficcionalização e a Staged Photography

Os dois primeiros livros de Barreto “nascem da palavra por inspiração da poesia” e trazem uma fotografia híbrida, que se situa, segundo o autor, “entre a literatura” - de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto, respectivamente-, “e o cinema”. A referência ao cinema se explica por dois aspectos. Como denominação da fotografia encenada, ou *staged photography* - pensada, produzida e encenada para ser fotografada, rotina que se aproxima do fazer cinematográfico. E pela ligação das imagens, que se unem não por cor ou luz, mas são amarradas dentro da lógica cinematográfica, como se recortássemos quadro a quadro as imagens de um filme e os uníssemos num livro fotográfico.

Essa poética permitiu uma amarração que não tem a linearidade de cor, luz e formato, comuns em livros de fotografias, mas uma espécie de amarração livre, cuja unidade nasce na diferença. François Soulages descreve esta atmosfera cinematográfica

A estética do fotógrafo adquire todo o seu sentido em relação à estética do cinema e da literatura, como anteriormente, ela se articulava à da escultura e da instalação. Estamos quase diante de um diário pessoal imaginário, no qual uma dupla leitura é possível: imagem depois de imagem, e imagens todas juntas, em um movimento que não vem do cinema, mas do olhar do espectador, que faz seu próprio cinema interior. (2013⁸⁴).

Na exposição *Geração 00*, Chiodetto pretendeu salientar novas linhas de força que surgiram nos anos 2001 a 2010 em função de várias mudanças tecnológicas e, portanto, sociais, econômicas, etc. O mapeamento dessa geração se deu pela produção e por esses novos campos de uma fotografia mais ficcional. Esta ficcionalização é uma das tendências que se observa na fotografia contemporânea. Eder Chiodetto se apropria da denominação “documental imaginário”, sugerida por Kátia Hallak Lombardi em sua dissertação *Documentario Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*⁸⁵. Lombardi identifica algumas características do *documental imaginário* que se contrapõem à fotografia documental que nomeia de “modelo paradigmático dos anos

⁸⁴ SOULAGES, François. As Razões de um Deslumbramento. Sobre o Projeto de Eder Chiodetto. in *Geração 00: A nova fotografia brasileira*. CHIODETTO, Eder (Org.); - São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013.

⁸⁵ LOMBARDI, Kátia Hallak. DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIO: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007

1930”. Para a autora, no novo modelo *documental imaginário*, entre outras características encontramos uma narrativa menos linear; uma menor ligação entre a fotografia e seu referente; a ficção no documental é mais assumida e explorada e prevalece a estética sobre o documento (LOMBARDI, 2007).

A ficcionalização não é algo novo na fotografia. A primeira ficção fotográfica de que se tem conhecimento data de 1840, quando o francês Hippolyte Bayard simula o próprio suicídio ao não ser reconhecido como inventor da fotografia, sendo preterido por Louis Jacques Mande Daguerre, que consegue patentear a invenção junto ao governo francês em 19 de Agosto de 1839. Bayard faz circular seu autorretrato com uma legenda, como se fosse uma carta, relatando o motivo do suposto suicídio motivado pela angústia de não ter sido reconhecido o inventor da fotografia.

Figura17: *Suicídio de Bayard*



Fonte: Bayard (1840) Autorretrato de Hippolyte Bayard

A ficção fotográfica surge meses depois de sua patente. Mas se em 1840 já havia manipulação, saltando para os dias de hoje vemos a tecnologia 3D criar imagens que se assemelham a fotografias, mas são realidades aparentes que já nasceram no campo virtual, nasceram segunda realidade, não existindo matriz na primeira realidade. Diante desta problemática, de pensar a imagem cujo suposto real presente na imagem não está dado como

um traço do que aconteceu, Phillipe Dubois sugere pensarmos a imagem como a “representação de um mundo possível, e não de um estar lá” necessariamente real”⁸⁶.

A teoria do mundo possível me parece hoje a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea. Não mais alguma coisa que esteve lá, mas alguma coisa que é [está], aqui, agora, diante de nós. Alguma coisa que podemos aceitar ou recusar, mas que tomamos por aquilo que ela é: um mundo possível, nem mais, nem menos, sem necessariamente fazer referência a um mundo contingente atual [...]. (DUBBOIS, 2014).⁸⁷

Na era da pós-fotografia o “Isso foi” de Roland Barthes, indício de que se foi fotografado aquilo esteve ali, perde mais ainda a força se utilizarmos este novo paradigma. Um exemplo dessa criação de realidades é o trabalho *Dê Forma*, de Gisela Motta e Leandro Lima (Geração 00). O ensaio mostra retratos em formato 3x4 de adolescentes que não existem fisicamente, mas são a soma dos retratos de seus pais fictícios criados em computador, cujos semblantes rejuvenescidos foram fundidos para resultar na imagem icônica de seus possíveis “filhos”. A união de duas imagens, é a soma de duas segunda realidades para formar uma terceira dimensão (ou outra segunda realidade?).

Imagino que com a inserção da ficção, e de novas tecnologias como o 3D surge um “Isso é”. É aqui e agora, é olhar a imagem posta diante de mim, como disse Dubois, como um mundo possível, como função da criação. Se pensarmos toda ficção como um mundo possível, ganhamos outras maneiras de enxergarmos novos mundos. Parafraseando a pergunta de Archer colocada anteriormente. “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse “fotografia”. O que, então, isto poderia significar para mim?”

Talvez possamos trazer a discussão para o tempo atual mudando o foco para o grau de ficcionalização de todas as imagens. Todas as imagens são produzidas a partir de escolhas, e estas escolhas determinam um maior ou menor grau de ficcionalização. Até mesmo a fotografia apontada por Chiodetto, de perfil mais realista, objetivo e utilitário carrega elementos de cunho ficcional, subjetivo, e artístico em maior ou menor grau. Essa ficcionalização põe em cheque a fotografia enquanto documento, transferindo para o fotógrafo a responsabilidade ética de sua intervenção. Joan Fontcuberta expõe essa questão.

⁸⁶ Fragmento da participação de Philippe Dubois no ciclo "Diálogos sobre a pesquisa em fotografia", dentro da programação do "E agora, fotografia?", com curadoria de Livia Aquino, Pio Figueiroa, Eder Chiodetto e Ronaldo Entler. Sesc Consolação, 10/11/2014 <<http://vimeo.com/111774185>>

⁸⁷ DUBOIS, idem 10/11/2014 <<http://vimeo.com/111774185>>

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante não é essa mentira inevitável. O importante é como o fotógrafo a usa, a quem intenciona servir. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que “mente bem a verdade.” (2000, p.15).⁸⁸

Além disso, há o aspecto relativo da recepção. As coisas são para nós exatamente como as percebemos. Esta relação de percepção afasta a objetividade, pois a subjetividade de quem recebe a informação é filtro que transforma a informação ou imagem.

Podemos ilustrar uma faceta técnica desta ficção fotográfica no fotojornalismo com duas fotografias de um buraco que fez ceder o asfalto no meio da rua fazendo com que um carro ficasse preso. Uma fotografia feita num ângulo próximo à visão normal, outra levemente “ficcionalizada” com o uso da lente grande-angular num ângulo (contra-plongée, ou seja, de baixo pra cima) que distorce a imagem, aumentando o elemento que se encontra próximo da lente, em primeiro plano, levando à falsa sensação de que o buraco aumentou de tamanho:

Figura 18- Imagem num ângulo de visão comum



Fonte: Dias⁸⁹(2007)

⁸⁸ FONTCUBERTA, Joan. El beso de Judas- fotografia y verdad, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000,p.15

⁸⁹ Fotos de autoria de Cristiana Dias, para a Folha de Pernambuco, feitas na Rua Flor de Santana no dia 08 mar. 2007

Figura 19 - Imagem em contra-plongée



Fonte: Dias (2007)

Olhando as duas imagens produzidas de um mesmo fato com ângulos diferentes e o uso da mesma lente grande-angular, percebemos a solução encontrada para “valorizar” e dramatizar o fato corrido com apenas um artifício, a mudança no ângulo de visão. O documentarista Eduardo Coutinho trabalhou com maestria o questionamento da ficção em seus documentários. Mas o público em geral nem sempre se dá conta dessa semelhança ficcional entre as categorias fílmicas. Muitos nem mesmo consideram filme a categoria documental. A criação e a ficção já se inseriram e fixaram morada na fotografia editorial. Para Kossoy⁹⁰ mesmo a “reconstituição sempre implicará um processo de *criação de realidades*”.

No texto *Stranger than fiction: Should documentary photographers add fiction to reality?*⁹¹, o autor Olivier Laurent fala do trabalho de alguns fotógrafos documentais que preferem nomear seus projetos de *fictive story* ao invés de ficção (*fiction*). A *fictive history* seria um projeto documental baseado numa construção narrativa que mistura fato e ficção, não se opondo ao fato, mas utilizando suas personagens de modo consciente e colaborativo. São espécies de ficções verdadeiras, em que as pessoas representam o papel delas próprias, conscientes de que estão sendo fotografadas e cientes da proposta do projeto.

Sebastião Barbosa, que citamos anteriormente como uma das referências destacadas

⁹⁰ KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico.-São Paulo. Ed. Hucitec/ Ed. Senac SP, 2005. (p.40)

⁹¹ LAURENT, Olivier. *Stranger than fiction: Should documentary photographers add fiction to reality?*- British Journal. Disponível <<http://www.bjp-online.com/2013/08/stranger-than-fiction-should-documentary-photographers-add-fiction-to-reality/>>

por Gilvan Barreto, construiu um imenso estúdio a céu aberto para suas criações fotográficas num sítio de 11 mil m² no Vale das Videiras, Rio de Janeiro. Ele vive na potência máxima sua *staged photography*. Barbosa cria os cenários para concretizar suas ideias. Cria também suas próprias câmeras fotográficas, num processo artesanal conhecido por *pinhole*, mas ao invés de se utilizar do termo estrangeiro prefere a denominação “câmeras fotográficas de orifício sem lente”, nas palavras dele.

Figura 20 – Estúdio externo do Sítio Vivafotografia, Vale das Videiras -RJ



Fonte: Barbosa (1994)

Figura 21 – Vale das Videiras



Fonte: Barbosa (1990)

Figura 22 –Recreio dos Bandeirantes



Fonte: Barbosa (1985)

Outra referência para Gilvan é a produção de Luis González Palma. Palma declara que seu trabalho é uma reflexão sobre o olhar, e encara este olhar como exercício de poder. O artista constrói os cenários e cria suas imagens que permitem outra percepção do mundo, através do que chama de “contemplação emocional”.

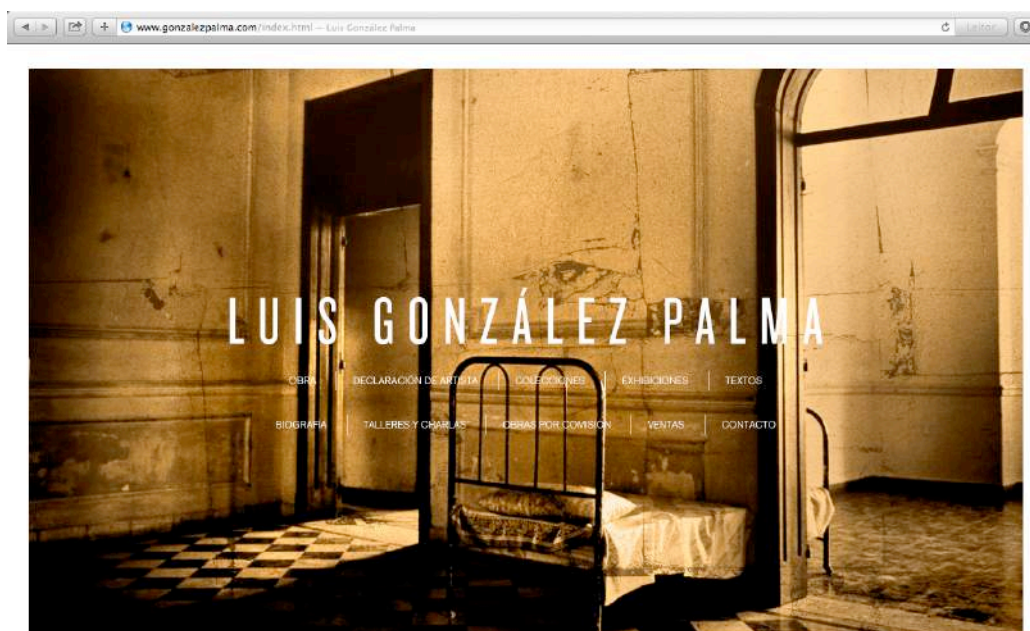
Desde sus comienzos mi trabajo ha sido una reflexión sobre la mirada. ¿Cómo se construyen, en nuestra experiencia interna, unos ojos que nos miran fijamente? ¿Cómo se interpretan y elaboran, en nuestro interior, las sombras, los brillos y toda la geografía implícita en cada fotografía? Si nuestra forma de ver se confecciona desde lo social y lo cultural, podemos concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a este juicio. La mirada como poder. Desde ahí, puedo sentir que la obra de arte es una posibilidad para evidenciar esto, para cuestionar nuestra manera de ver, para interrogar a la historia que ha producido todas estas graduaciones de la mirada y por ende, nuestras formas de reaccionar ante el mundo. En mi proceso artístico he intentado crear imágenes que invitan a ser examinadas a través de lo que llamo “contemplación emocional”, dándole a través de la belleza de las mismas el sentido de su forma. A través de los años he construido escenarios y modificado ciertos rostros para crear imágenes que permitan otras percepciones del mundo, otras formas de comprenderlo, y de modificarlo internamente. (PALMA⁹²)

Se o processo criativo se dá em rede, o trabalho de Gilvan reflete as referências que encontramos em Palma, tanto por sua visão política, nos questionamentos e na maneira de compreender o mundo, numa tentativa de modificá-lo; quanto pelo que consegue extrair dos materiais. Palma se utiliza de papeis, dos fios vermelhos, de transparências e sobreposições,

⁹² Palma, Luis González. Declaração do autor <<http://www.gonzalezpalma.com/declaraciondeartista.php>>

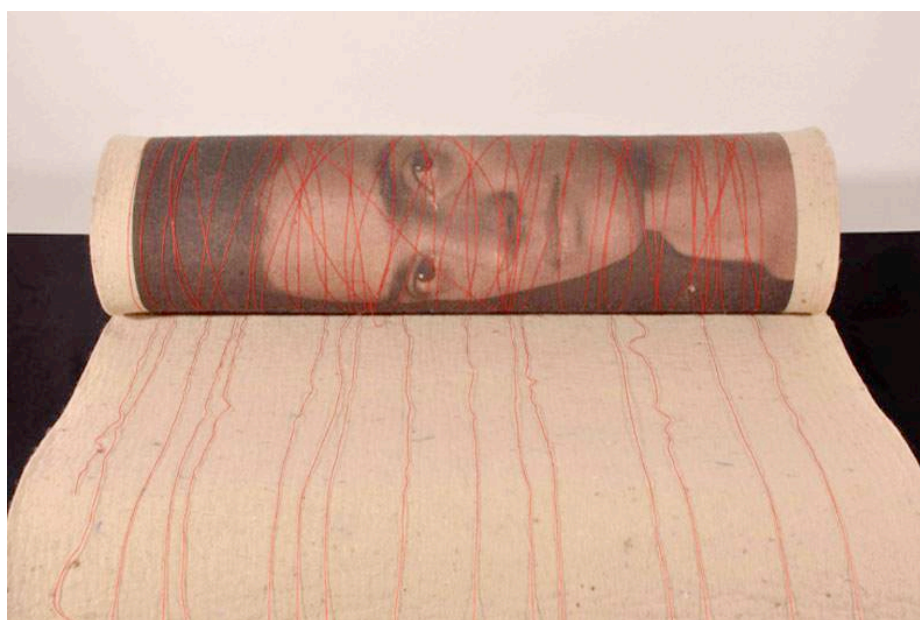
faz colagens e monta as cenas resultando num trabalho impactante. A capacidade criativa ultrapassa as fronteiras do suporte fotográfico. As decisões do artista,- impulsionadas pela carga emocional, intenções e suas escolhas estéticas - vão modificando e ampliando o significado das imagens, e ao enchê-las de sentido aguça a nossa percepção.

Figura 23 - Print do site de Luis González Palma



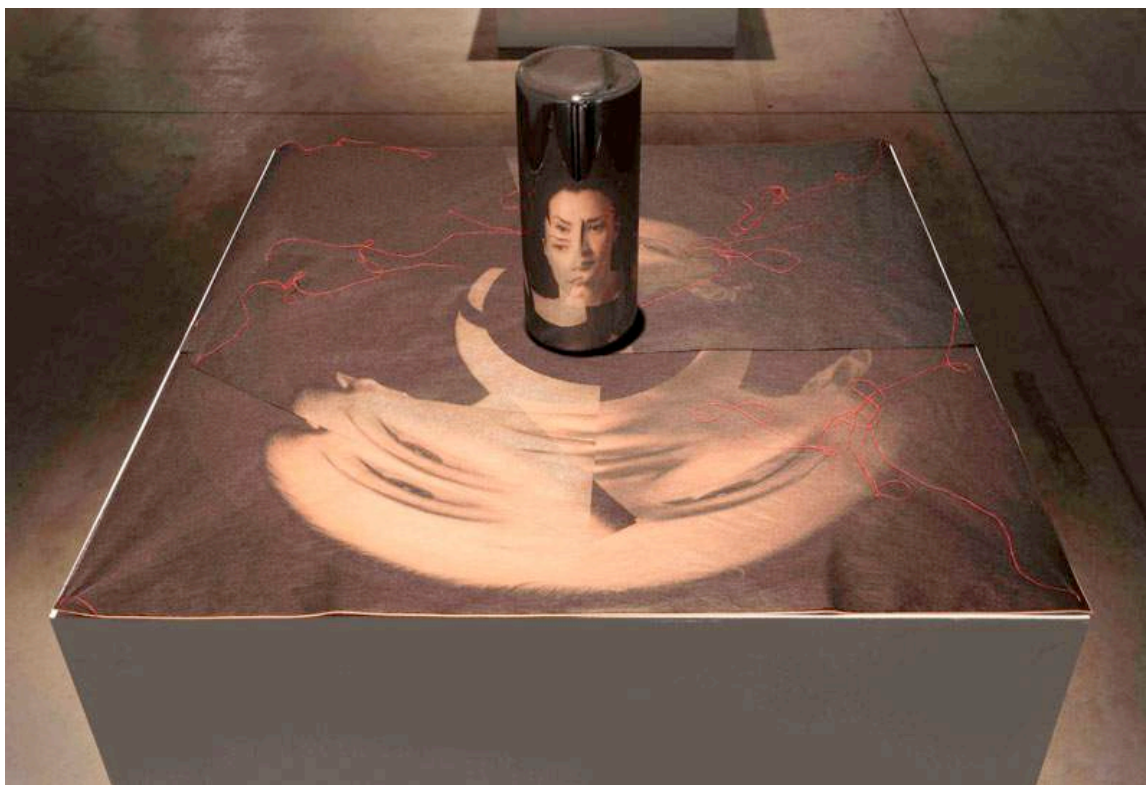
Fonte: Print da página <http://www.gonzalezpalma.com/index.html>

Figura 24- Möbius 15



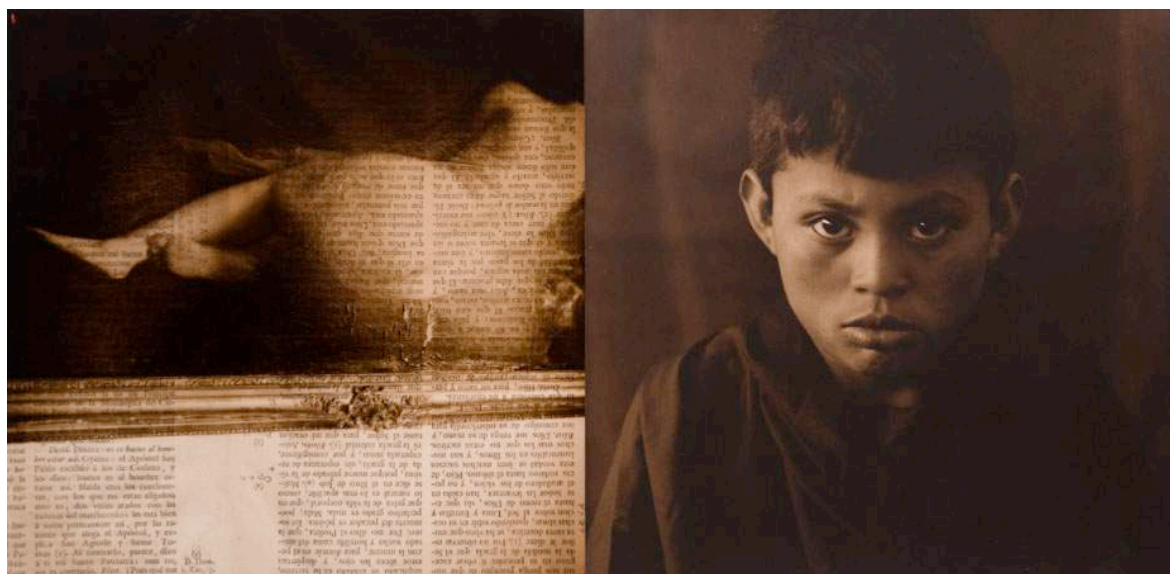
Fonte: Palma (2013-2014) Impresion digital sobre fieltro más hilos rojos.
Exposición "Centro Cultural Recoleta"

Figura: 25- Möbius 9



Fonte: Palma (2013-2014)

Figura 26 - Escena 13



Fonte: Palma (2011)

3.4 Moscouzinho: O Devir Como Processo

Aquele tipo de fotografia já não mais lhe representava. Não dizia das suas angústias, não falava dos seus sentimentos, não ecoava sua voz. Mas era ali, naquelas lembranças da infância que ele se encontrava com sua memória, com seus pais e consigo mesmo. Era ali, naquele menino que um dia havia sido, que via refletido o amálgama do homem que se tornou.

Era ali que ele se via, não no fotojornalismo, mas na fotografia que pulsa “cinema”, na fotografia sem bordas que desenclausura o tempo - unindo presente, passado e futuro, - como quem quer ganhar vida ou enganar a morte. E foi neste momento, no instante da criação, que aquele Gilvan *fotógrafo* deixou-se morrer. Despiu-se daquela casca grossa que o engessava, ofereceu o mais íntimo do seu eu, desnudou sua dor e renasceu.

Moscouzinho marca o amadurecimento da sua linguagem fotográfica e a consolidação desta transição rumo às artes. Marca também os quarenta anos do autor, que nos últimos dezessete anos fotografou em todo o Brasil e em cerca de 40 países de quatro continentes.

Gilvan foi por muito tempo o que ele denomina *pescador* na fotografia. Sua formação jornalística/documental o fez seguir um caminho da fotografia clássica. Mas percebeu que esta fotografia já não o representava. Se fosse música queria ser, nas palavras dele, - “Nação Zumbi”⁹³. Deixou de lado o processo fotográfico usual de ir diretamente às ruas clicar. Não seria mais o fotógrafo-pescador que usualmente fora, que metaforicamente sai às ruas, pesca e traz o peixe. Cansou das suas *features photos*⁹⁴ (fotografia de “situações peculiares encontradas”) e resolveu partir para a criação. Criaria seus próprios peixes. Aquela fotografia e a estrutura que o apoiava já não refletiam suas crenças e ele seguiu em busca de imagens que dissessem algo mais (dele mesmo).

Acho que é uma coisa de você olhar e dizer assim: isso não me reflete, não reflete o que eu penso, não reflete o que eu gosto. Eu andei de saco cheio de fotografia, entendeu? Por que você vê as formas, você vê a estrutura por trás do ensaio. Você vê a estrutura toda que apoia aquilo ali. E a estrutura muitas vezes é fraca, a roupagem dá um jeito ali. Aí você não conta nada. Então a busca por imagens que tenham alguma coisa a dizer. (BARRETO).⁹⁵

⁹³ Nação Zumbi é uma banda pernambucana que acompanhou Chico Science no movimento conhecido como Manguebeat e seguiu carreira solo após sua morte

⁹⁴ SOUZA, Jorge Pedro. Uma história crítica do Fotojornalismo Ocidental - Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000

⁹⁵ BARRETO, Gilvan. Alguns links. [mensagem pessoal]. Mensagem de e-mail trocado com Xico Sá em 31 Jun. 2012 recebida por <cristianadias.fotografia@gmail.com> em 04 Set. 2013

Foi do tempo da infância que guardou na memória as primeiras impressões da sua *Moscouzinho*. Tinha em mente uma história -, a dele mesmo - de um menino politizado que cresceu durante uma ditadura latina ouvindo histórias de um lugar apelidado de “Moscouzinho Brasileira” -, por ter eleito na década de 1940 o primeiro prefeito comunista brasileiro, o médico Manoel Rodrigues Calheiros, da aliança PSD/PCB⁹⁶.

O Gilvan pai, que empresta o nome ao seu filho fotógrafo, empresta também suas crenças políticas e dos sonhos e pesadelos de Gilvan filho nasce sua república socialista do afeto. Das suas memórias inventou um país em homenagem aos pais para a memória deles. O gatilho da criação deu-se no momento em que viu a morte se aproximar do pai dele. Apesar da dor, “*Moscouzinho* é uma história de cura”, afirma Gilvan, e completa, “ao mexer com sentimentos tão fortes e tristes, crio imagens na medida em que curo feridas”.⁹⁷

O cineasta russo Andrei Tarkovski acredita que “é errado dizer que o artista *procura* o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...” (1998, p. 49). Foi expurgando a dor da perda que Gilvan sentiu a necessidade de criar suas imagens. Para Tarkovski,

a função específica da arte não é, como comumente se imagina, expor idéias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem. (TARKOVSKI, 1998, p. 49).

⁹⁶ Manoel Rodrigues da Silva Calheiros nasceu em 7 de julho de 1902, em Santa Luzia do Norte, na propriedade da família o Engenho Pau-Amarelo, às margens do Rio Mundáu em Alagoas e morreu em 5 de junho de 1986 em decorrência de problemas pulmonares. Formado em Medicina foi o primeiro comunista a se tornar prefeito no Brasil nas eleições de 26 de Outubro de 1947 em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. Por conta deste fato a cidade passou a se conhecida como “Moscouzinho Brasileira”. O prefeito foi preso várias vezes, mas terminou seu mandato em fins de 1950. **Manoel Rodrigues Calheiros: trajetória do médico e político**, por Diego Carvalho da Silva (UFF). Disponível em <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/430_trabalho.pdf>

⁹⁷ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

3.4.1 A Ideia do Livro

Gilvan passou cerca de quatro anos gestando um país. Um país com longitude e latitude, precisamente situado nas memórias de um homem lá dos tempos de menino. Que importa se são mesmo em Jaboatão? Que importa onde se localizem geograficamente? *Moscouzinho* é uma utopia. Paisagem mental que nas memórias íntimas de um garoto tem cheiro de sufoco e cor de terra vermelha. Bachelard questiona a necessidade da descrição fiel da lembrança.

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o quartinho do *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. (BACHELARD, 1993, p. 32).

Um país atemporal. Como diz o poema de Arsêni Tarkovski, não o cineasta, mas o pai dele, o poeta: “Datas para quê? Sou, fui, serei”. Apesar da sua formação jornalística, Gilvan, nas palavras dele: “mete os sonhos no meio”, e é a partir daí que encontramos a verdade das coisas, encontramos o artista e os documentos criados por ele, pois, como acredita Heidegger: “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente”. (1977, p.27).

Foram cerca de quatro anos pensando, pesquisando e falando sobre *Moscouzinho*. Tinha a certeza de que faria um livro. Diferente do processo mais comum, em que o suporte é definido depois da produção das imagens, a intencionalidade e o desejo de produzir o livro nasceram antes. Ele imaginava um livro pequeno, cor de terra, ocre como a imagem do sufoco.

A pesquisa para *Moscouzinho* (2012) se iniciou primeiro e foi no seu processo de produção que surgiu a ideia de fazer mais dois trabalhos em sequência. Nascia daí sua trilogia, *Moscouzinho* (2012), *O Livro do Sol* (2013) e *Sobremarinhas* (2015). Os dois primeiros foram publicados em anos consecutivos, mas produzidos quase em paralelo. Os livros de Barreto se inserem na categoria denominada *livro de artista*.

Segundo Paulo Silveira (2008, pg.21) “o livro de artista contemporâneo é entendido, em sentido lato, como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto deste campo, um resultado específico das artes visuais”. Noutra definição, o *Art Documentation de 1982*, boletim da sociedade das Bibliotecas de Arte da América do

Norte, tenta esclarecer o assunto definindo o **livro de artista** como *Livro em que um artista é o autor* e o **livro de arte** como o *Livro em que a arte ou o artista é o assunto*⁹⁸.

Neste sentido, Silveira esclarece que o livro de artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto à arte como à bibliofilia⁹⁹. O termo tem sido usado desde 1970, designando, segundo Clive Phillpot

livretos de baixo preço produzidos por artistas em tiragens “ilimitadas”, mas pode legitimamente abarcar uma variedade de artefatos; a palavra “livro-obra” cunhada em 1975, carrega consigo o significado mais específico de uma obra de arte em forma de livro.¹⁰⁰

Gilvan Barreto se apropriou deste canal, o Livro de Artista, terreno *da arte que se dá em exposição pela conformação do livro*¹⁰¹, para expor suas fotografias, fazendo livros prioritariamente visuais. A tiragem inicial de *Moscouzinho* foi de 1300 exemplares, pois o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA, exige a tiragem mínima de 1000 exemplares, o que traz alguma dificuldade para artistas que se propõem a fazer livros mais artesanais. Suas obras se inserem numa cultura cujo precursor é um artista-fotógrafo.

Clive Phillpot cita que *Twentysix Gasoline Stations [Vinte e seis postos de gasolina]*, de Ed Rucha, publicado em 1963¹⁰² foi um livro-obra pioneiro, tendo sido precedido por experimentos em forma de livro desde os anos 50. Neste livro está o resultado de sua viagem de carro de Los Angeles, onde viveu, a Oklahoma City, onde cresceu e sua mãe residia. Rucha fotografou 26 postos de gasolina encontrados no percurso indicando marca e localização, utilizando-se de uma fotografia frontal e repetitiva, que remete à linguagem documental.

Do livro de Rucha para cá pouco mais de cinquenta anos se passaram, e apesar do grande avanço da tecnologia digital, o livro mantém sua tradição, e continua tendo seu espaço reservado para quem ainda prefere a materialidade do objeto e suas folhas de papel, as delicadezas da impressão, o cheiro do folhear de suas páginas, a sequência linear e outras características peculiares ao suporte ou ao livro-objeto.

Moscouzinho é um livro pequeno e foi lançado em uma caixa, como uma relíquia. Gilvan afirma que gosta de fazer livros pequenos e de contrariar a regra comum a livros de fotografia. Seu desejo de “quebrar” a fotografia, discuti-la, combatê-la, provocar a discussão em torno do meio o levou a fazer um livro de fotografia que considera “anti-fotográfico”. O

⁹⁸ Citado por SILVEIRA, 2008, p.47

⁹⁹ SILVEIRA, 2008, p.47

¹⁰⁰ Citado por SILVEIRA, 2008, p.50

¹⁰¹ SILVEIRA, 2008, p.21

¹⁰² Citado por SILVEIRA, 2008, p.51

tamanho é pensado de acordo com as características de cada trabalho. Gilvan explica suas intenções, inclusive porque diferente de quase todos os livros de fotografia, suas obras não trazem fotografias na capa

eu queria que fosse lido como uma caderneta achada, comunista, com segredos, coisas muito íntimas. Não faz sentido ser um livro grandão se você está falando de coisas tão íntimas. (...) Eu queria que viesse numa redoma, se pudesse queria que viesse numa gaveta. (...) Pensar tudo isso, um livro que pareça com um livro de literatura, sem uma imagem estampada na capa. (BARRETO).¹⁰³

Figura 27: Caixa e Capa do livro Moscouzinho



Fonte: Barreto (2012)

Na capa não há qualquer indicativo que situe o leitor de que ali dentro ele encontrará imagens. Uma capa audaciosa, que traz apenas um símbolo em alto relevo, com a clara intenção de lembrar um livro de literatura. Sobre a intenção e o conceito materializados na obra, podemos citar o livro de Ana Lira, publicado como uma das etapas de pesquisa do projeto denominado “Voto”¹⁰⁴. Cada detalhe do livro foi pensado para refletir com coerência o trabalho fotográfico que carrega, ou melhor, coerência nas ações e comprometimento político definem o caráter de Ana Lira.

¹⁰³ (informação verbal) Gravação de Palestra proferida por BARRETO, Gilvan. [22 mai. 2013] durante o Pequeno Encontro de Fotografia ocorrido em Olinda, de 21 a 24 de Maio de 2014. Site do evento <<http://pequenoencontrodafotografia.net>>. A palestra encontra-se transcrita na íntegra.

¹⁰⁴ LIRA, Ana. Voto. 1ª edição - Ed. Pingado Prés. 2014

Lira e a equipe da editora *Pingado Press* pensaram coletivamente a obra-livro enquanto experiência. A capa foi feita num material sujeito ao desgaste, seguindo o mesmo processo do trabalho da autora. Ela acompanhou e fotografou o processo de desgaste dos cartazes de propaganda política que permaneceram em muros e paredes após as eleições. O livro traz em sua concepção o conceito de incômodo. Ele é grande, pesado, difícil de ser acondicionado em prateleiras. O folhear de suas páginas espessas provoca um esforço que reflete a dificuldade de virar este cenário político. O projeto “Voto” foi convidado a participar da Bienal de São Paulo em 2014.

O Livro de Artista procura incorporar o conceito da obra. Para materializar o conceito que pretendia dar ao livro, Gilvan resolveu embalar *Moscouzinho* numa caixa que funcionasse como uma redoma, como quem guarda segredos ou encontra um pequeno tesouro. Diferente de muitos livros de fotografia a unidade das imagens se dá na diferença. Os blocos de fotografia e texto comportam-se como ilhas dentro do livro. Ilhas independentes, carregadas de memória e invenção. Logo nas primeiras imagens vemos o nome *Moscouzinho* escrito num recorte de jornal, em seguida a reprodução de um documento com um carimbo onde se lê: *confidencial*. Depois uma máquina de escrever e na sequência as fotografias de uma mulher e um homem, como se nos fossem apresentadas as personagens do livro. São fotografias do álbum de família, imagens dos pais de Gilvan.

Figura 28: Reprodução do livro *Moscouzinho*, de Gilvan Barreto



Fonte: Dias (Reprodução do Livro *Moscouzinho*)

Estas fotografias trazem as marcas do tempo. De cor desbotada, sépia, trazem manchas e ranhuras, um devir que se apresenta num apagamento gradual, por hora a sensação é de uma pele que de tanto levar sol, despela. A vontade é de tocá-la e sentir a textura do original, como quem acaricia a pele. Logo mais à esquerda a imagem da mãe com um traço de tinta vermelha vendando os olhos. Gilvan afirma: “tinha de ser”. E deixa livre a interpretações.

E vamos folheando as primeiras páginas como se estivéssemos tendo acesso a documentos particulares, secretos. Imagens que remetem a fatos, documentos. Imagens que remetem a uma pesquisa jornalística/documental. Até chegarmos à imagem de um polvo que encobre um mapa do mundo. Seu corpo repousa sobre a Europa, mais precisamente sobre a Rússia, mas seus tentáculos alcançam todos os continentes. Observando atentamente a foto vamos descobrindo que noutra camada, em borrões claros e escuros emerge a imagem de pessoas, uma sobreposição, e o palimpsesto se mostra presente ali e nas imagens seguintes. Vamos nos debruçar sobre elas adiante.

Após um bloco de texto de Diógenes Moura, que apresenta o livro, segue outro bloco de imagens. Agora nos deparamos com os documentos recriados. Imagens impressas em papel vegetal e desgastadas pelo tempo. Aqui se insere a fábula. Primeiro na imagem de uma mulher ou criança amarrada. As bordas do papel denunciam a metaficção¹⁰⁵ da imagem. Não vemos a foto de uma pessoa amarrada, mas a foto da amarração de um papel fino e desgastado como suporte para a imagem de uma pessoa.

Figura 29- S/ Título: *Série Moscouzinho*



Fonte: Barreto (2012)

¹⁰⁵ Metaficção é a ficção dentro da ficção, quando na representação ficcional, a personagem se dá conta de que vive uma ficção e traz ao seu discurso o reconhecimento da sua condição.

Ao virarmos a página vemos colagens, como antigos cartazes deixando entrever a textura da parede. Aparentemente um homem de paletó põe a mão sobre edifícios, mas ele tem a cabeça de um boi. Outra vez a metaficção entrega o jogo da ilusão. Na imagem da página ao lado um cartaz *vende* Gilvan Barreto para prefeito, com a fotografia de um peixe no lugar do homem.

Na página seguinte vem a imagem que será a uma imagem-chave (Figura 41) para compreensão de algumas discussões neste texto. A imagem de um menino que segura um microfone e dá a outra mão a um homem que flutua. É neste bloco de fotografias que o Gilvan fotógrafo dá vez ao Gilvan artista, criador. Como publicou Diógenes Moura, que assina o texto de abertura da obra:

São fotografias sobre fotografias, alguns segredos revelados em fotomontagens. Páginas que respiram e cheiram como o tempo para que os outros vejam o que aquele menino viu. Para que nós outros saibamos por qual motivo a fotografia foi inventada. Para ir além. Para não dividir o olhar ao meio. Porque o olhar não enxerga, o olhar compreende. (MOURA, 2012)¹⁰⁶

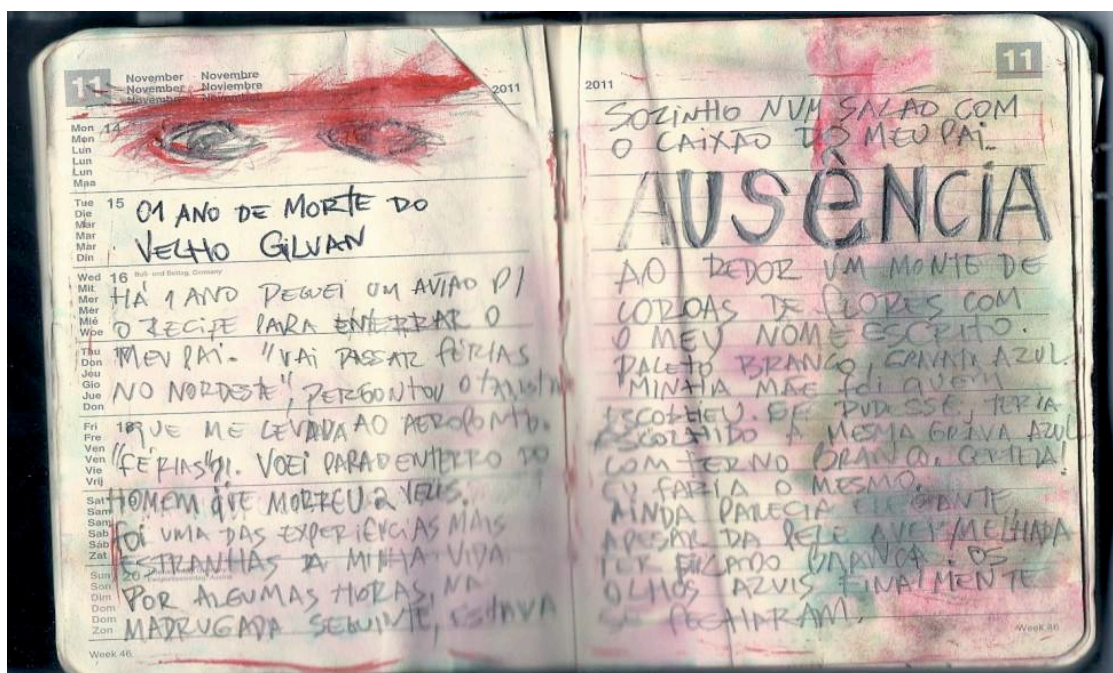
Em seu processo criativo Gilvan incluiu um amigo inseparável, seu caderninho. Era lá que anotava as ideias que iam surgindo. Os pensamentos foram ganhando forma, cores, desenhos.

Eu dormia com um caderninho. Porque estavam muito presentes as minhas perdas. Eu sonhava muito, sonhava demais. Eu anotava aquilo tudo. Como quem pega um atalho pra seu subconsciente. (risos) Era obsessivo. Eu só falava nisso. (GILVAN).¹⁰⁷

¹⁰⁶ BARRETO, Gilvan. Moscouzinho. (MOURA, Diógenes. Texto de apresentação da obra) Editora Tempo D'imagem. Recife-PE 2012

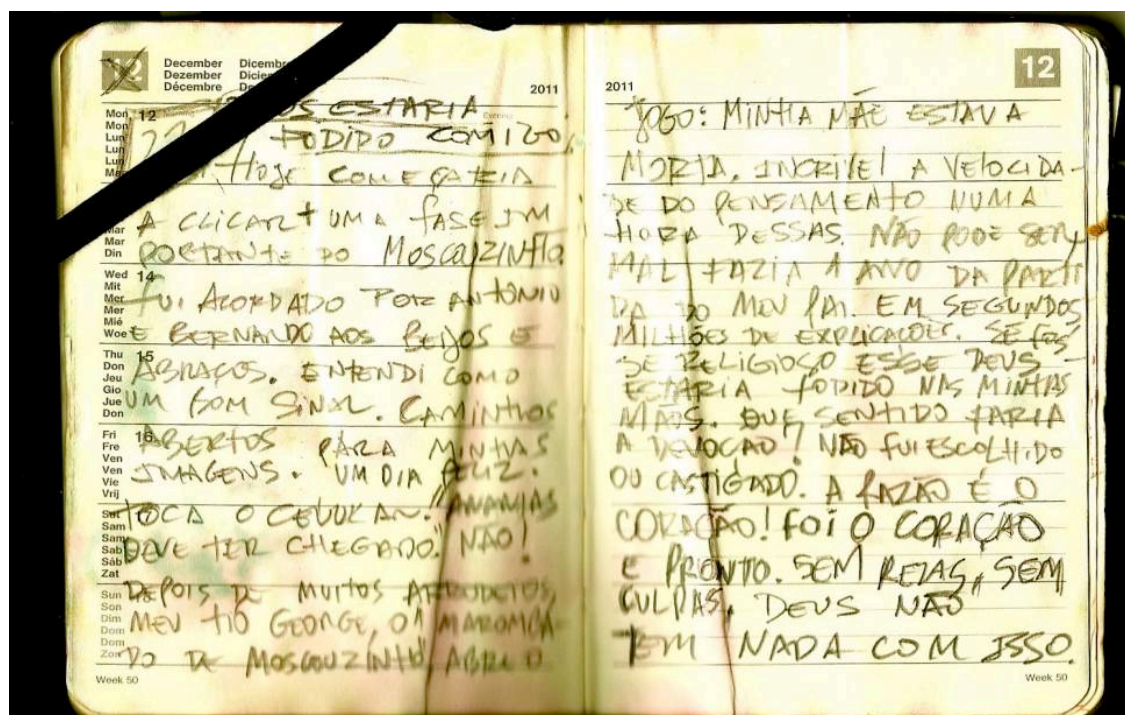
¹⁰⁷ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

Figura 30 - Imagem do caderno de Gilvan: Um ano da morte do pai



Fonte: Barreto (2011)

Figura 31- Imagem do caderno de Gilvan: Notícia da morte da mãe



Fonte: Barreto (2011)

Gilvan pensava que só poderia representar esta história através da literatura – capaz de ir e voltar no tempo, recriando o que a fotografia muitas vezes não era capaz de fazer. O problema é que não era escritor, seu ofício era o de fotógrafo. Até que percebeu que a fotografia que o limitava era aquela clássica, do fotojornalismo e documental, que foi sua escola, mas que não daria conta do que ele tinha em mente.

Iniciou pela palavra, processo em que a poesia foi seu alimento. Com Nietzsche resolveu por em prática o espírito livre. Leu Maiakovski e Leminski. Viu filmes de autores russos e a pintura surrealista de Chagal.

Angústia de Graciliano Ramos foi sua grande inspiração e o ajudou a respirar o sufoco, de cheiro ocre e cor de terra. Como um escritor que desaprende o ofício para se livrar das amarradas da sintaxe, viu-se livre para criar sua fotografia. Ouviu a música de Siba, *Preparando o salto*, que traduzia suas inquietações e criou asas.

Não vejo nada que não tenha desabado
Nem mesmo entendo como estou de pé
Olhando um outro num espelho pendurado
Me reconheço, mas não sei quem é

Não ouço passos de ninguém entre os escombros
Nem mesmo insetos revirando o pó
Um vento seco me arrepia, encolho os ombros
Mas na verdade estou queimando só

Depois do fogo restam só fumaça e brasas
E eu tiro as cinzas do meu peito nu
Daqui a pouco meus dois braços serão asas
E eu me levanto renascido e cru

E mesmo aquela velha sombra ressecada
Que imita tantos quanto eu fui e sou
Ficou nos cacos do espelho aprisionada
De pés cortados não vai onde eu vou

Antes de nascerem as plumas
Com minhas unhas quero me arranhar
Pra ter riscado na pele
Um mapa tosco pra poder voltar

Vou passar
Como um santo mudo
Mirando o alto
Rindo
Preparando o salto
Deixando pra trás tudo

(SIBA¹⁰⁸, letra da música Preparando o salto)

¹⁰⁸ Siba é compositor pernambucano

Gilvan se utilizou do processo intersemiótico de transpor a palavra em imagem, - o que aqui chamaremos de *transcrição*. O conceito, extraído do poeta brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003) é citado por Lucia Santaella¹⁰⁹ como a forma de traduzir levando em consideração a liberdade poética do tradutor, pois um poema exige procedimentos próprios de leitura e tradução. A tradução poética ou não literal permite não perder a poesia, na redução e perda de sentido natural de uma língua para outra se feita ao pé da letra. Tradução mais criação ou re-criação, com o intuito de ser mais fiel ao autor e permitindo que a criação da obra se dê duas vezes, pelo autor e pelo tradutor, também poeta.

Assim como de uma língua para outra é preciso haver liberdade e criação para respeitar o sentido original de um poema, de uma linguagem a outra, neste caso da palavra para a imagem, a transcrição é a forma poética (intersemiótica) de transportar-se entre linguagens sem perder o sentido. É o que defende o cineasta Andrei Tarkovski, em *Esculpir o Tempo*.

Há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. É preciso fazer uso da lógica poética, não recorrer fielmente ao roteiro ou a determinada obra literária, mas recorrer à memória, às lembranças, trazer o material da vida para o filme (TARKOVSKI, 1998, p. 34).

Gilvan mergulhou nas leituras a ponto de esquecer o que, na criação, era pensamento seu ou influência de outros artistas. Porque segundo ele, lembrando Gabriel Garcia Marquez, não interessa exatamente como as coisas aconteceram, mas como elas nos afetam, como as imaginamos e como guardamos a memória disso. Gilvan fala do processo de leitura, não como reprodução, mas como alimento:

Li Maiakovski. Finalmente li Maiakovski direitinho, entendeu? Agora não era uma pesquisa tão preocupada em reproduzir. Era uma coisa pra me alimentar mesmo. Porque até me perguntaram outra vez: Como é que se traduz literatura em imagem? Não sei. Só sei que não pode ser literal! E o meu jeito, minha maneira é que aquilo te marca tanto que daqui a pouco você se apropria daquilo, né? Você nem sabe qual foi o original. Você repete. Eu que tenho uma memória ruim. Graças a Deus. E aí isso te dá mais liberdade ainda, né?¹¹⁰

Em *Redes de criação*, Cecília Sales aponta o processo criativo como uma rede de

¹⁰⁹ SANTAELLA, Convergências: poesia concreta e tropicalismo- São Paulo: Nobel, 1986

¹¹⁰ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

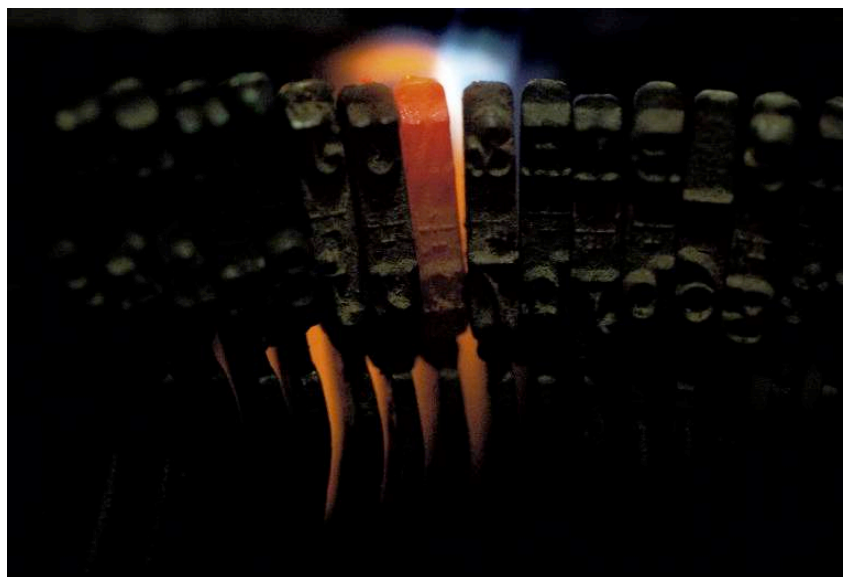
influências. A inspiração criativa surge de algo pré-existente e se processa em rede. O instante sensível, que pode parecer uma *súbita explosão criativa*, foi preparado e tem história. Cecília Sales cita Gabriel Garcia Márquez sobre o mistério da criação e suas surpresas.

A gente sempre fica depois com a sensação de que alguém nos ditou alguma coisa. Claro que, na verdade, a criação não se realiza se não for estimulada. Para isso trabalhamos todos os dias, para descobrir verdades em um minuto (MARQUEZ, 1997, p.118)

O fotógrafo se utilizou da poesia para traduzir seus sonhos, pesadelos, lembranças da infância e sentimentos em imagens. De Maiakovski também veio a inspiração, aí quase literal, para algumas imagens do livro

As palavras que ardem, as palavras que queimam. Tudo isso aí é Maiakovski. As palavras que incomodam, né? As palavras que você não quer pensar. Porque são memórias desagradáveis e isso queima fisicamente. Ele tem isso na poesia dele. Então algumas coisas são muito literais. Eu botei as teclas em brasa. (...) As teclas queimando, essa letra M. Todas essas letras, eu fabriquei várias letras num ferreiro. Falei quais as letras que eu queria, contratei um cara pra queimar, deixar em brasa, tudo isso foi fabricado, direitinho. (BARRETO).¹¹¹

Figura 32 – S/ título- *Série Moscouzinho*



Fonte: Barreto (2012)

¹¹¹ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

3.4.2 A Criação dos Documentos

Ao pesquisar fotos de família e cavoucar a memória, sentiu que precisava ir além. Viajou por três países latinos - México, Cuba e Nicarágua - em busca de histórias que completassem a sua. Foi colher relatos e se inspirar na obra de socialistas como Diego Rivera e Frida Kahlo. Leu poesia soviética, autores comunistas, revoluções e grandes personagens russos, mas foi no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), em Pernambuco, que o grande “estalo” se deu. Olhando os relatórios aparentemente ‘mentirosos’, ele decidiu que poderia criar seus próprios documentos. Utilizar, nas palavras dele, memória como invenção, já que as memórias da infância estão mais próximas da fábula.

Moscouzinho parte de um fato histórico. Porém tem mais cara de fábula. Aquele lugar especial, mas independente da cidade, o lugar onde passamos a infância é especial. A partir daí quase tudo é invenção. Memória é criação, não é mesmo? (GILVAN, 2012)¹¹²

Como afirma o cineasta Andrei Tarkovski “o poeta não usa “descrições” do mundo; ele próprio participa da sua criação” (1998, p.45). Moscouzinho nasce da palavra, mas as imagens pensam que são cinema. “Inclusive roteirizei a história, criei cenas, dirigi, imaginei sons como se tivesse fazendo um filme, explica Gilvan¹¹³. Para criar em imagens sua fábula, foi preciso trazer da literatura a “capacidade de ir e voltar no tempo”. Gilvan levou o peixe debaixo do braço para criar suas fotografia encenadas (staged photographys).

No fotojornalismo a gente sai pra pescar. Fica esperando que pegue um peixe. Mas não sabe se vai ser um peixe, uma arraia, um polvo. Em Moscouzinho eu não... eu já saía com o peixe debaixo do braço, entendeu? Eu já tava com ele pronto. (BARRETO)¹¹⁴

¹¹² BARRETO, Gilvan. Alguns links. [mensagem pessoal]. Mensagem e-mails trocados durante o processo de construção de Moscouzinho. 2012 recebida por <cristianadias.fotografia@gmail.com> em 04 Set. 2013

¹¹³ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

¹¹⁴ Idem

Figura 33- S/ Título: *Série Moscouzinho*



Fonte: Barreto (2012)

Olhando o processo já não podemos mais nos utilizar de algumas definições limitadoras como a de fotojornalista. A partir do momento que tentamos encaixar criação na caixinha do fotojornalismo fazemo-la debater-se nas amarras da fotografia que se quer fato, realidade, informação, verdade. Para ecoar a voz do seu autor, e contar sua história, a fotografia de Gilvan precisou desprender-se das amarras documentais e inventar seus próprios documentos. Mas neste processo Gilvan foi mais além. Para tanto ele se valeu dos artifícios do cinema e produziu as cenas.

3.4.3 Três Modos de Produção das Imagens

No livro *Moscouzinho* percebemos três modos de produção de imagens. Esta divisão não visa à separação em categorias estanques, mas serve apenas como eixo norteador para pensarmos o processo criativo. Os processos se contaminam.

Nas Imagens caçadas/pescadas (fotografia documental, ligada à semelhança, ícone).- Como no fotojornalismo, as fotografias são registros de momentos encontrados. O fotógrafo se coloca como um caçador, posiciona-se, espera e atira, ou como diz Gilvan, “pesca o peixe”, pega o que se encontra pronto na natureza;

Figura 34- S/ Título: *Série Moscouzinho* ('Imagens pescadas')



Fonte: Barreto (2012)

Já nas *Imagens produzidas*, staged photography ou alegóricas que, segundo Mauad, “as imagens encenadas de um mundo imaginado e subjetivo afloram”. - Aqui há produção de cenários em que a fotografia nasce de uma ideia, é desenhada como num *story-board* e produzida em cena para ser fotografada e representa significados outros além da literalidade.

Figura 35- S/ Título: *Série Moscouzinho* ('Imagens produzidas')



Fonte: Barreto (2012)

A terceira categoria contempla as *Imagens recriadas*, que se aproximam das fotografias conceituais, citadas por Mauad, pois são a “expressão de um conceito que, por meio de um trabalho de produção de sentido, desenvolve-se ou se desdobra em imagens técnicas”. Aqui se subdividem em dois tipos: *Documentos inventados* - (Documentos criados, espécies de cartazes desgastados pelo tempo).

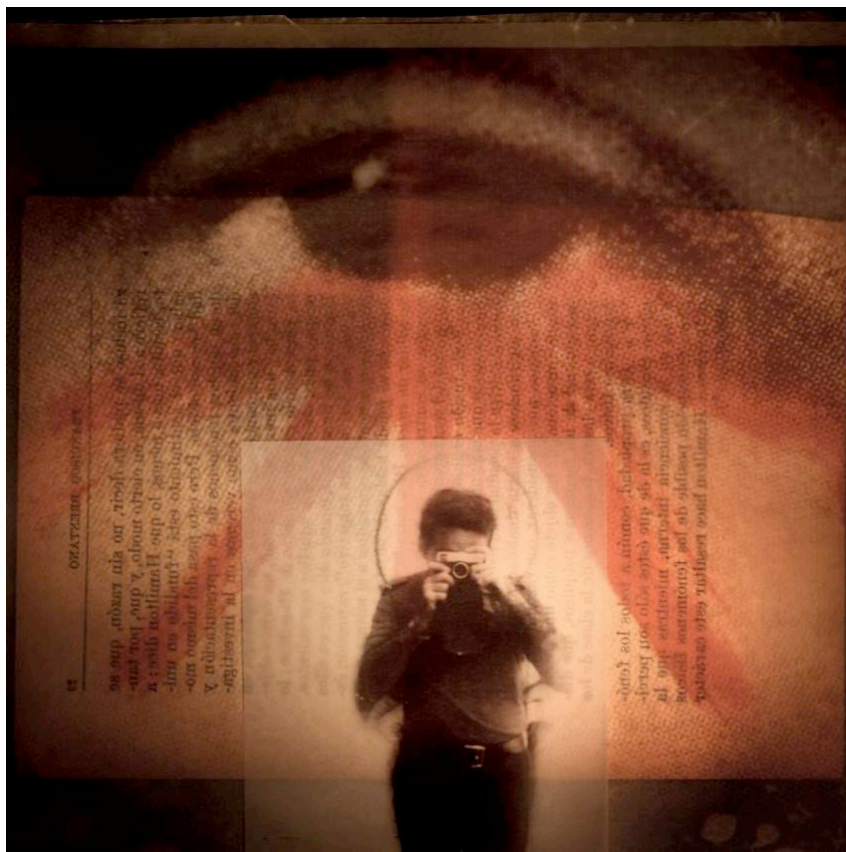
Figura 36- S/ Título: *Série Moscouzinho*- ('Documentos inventados')



Fonte: Barreto (2012)

E *Intervenções fotográficas* - Fotografias de outro autor, como nas fotos de família, ou do próprio Gilvan, inspiradas em outros autores, como a do pintor Marc Chagall (que discutiremos mais adiante), que sofreram intervenções e/ou montagens. Em geral, como quase todas as imagens em *Moscouzinho*, podem ser nomeadas palimpsestos, espécies de fotografia sobre fotografia.

Figura 37- *Série Moscouzinho: O fotógrafo* ('Intervenções fotográficas')



Fonte: Barreto (2012)

Um palimpsesto “é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar a outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2010)¹¹⁵. Daí podemos perceber que *Moscouzinho* é um imenso palimpsesto, assim como a criação e suas redes, em que as camadas de informação e as referências se cruzam e se sobrepõem para resultar no ato criador que, ao mesmo tempo em que traz algo novo, deixa os rastros de suas origens.

Nesta imagem as várias camadas são percebidas simultaneamente, por transparência. Percebemos os retículos da impressão e a mistura de texturas entre as camadas da imagem. A folha de um livro, cujas palavras aparecem de trás pra frente, como se estivessem refletidas num espelho; a fotografia de um grande olho; uma camada de papel vegetal com a imagem de um homem que fotografa, além dos traços com tinta em tom avermelhado. Todas as camadas juntas somam-se umas às outras, dividindo nossa atenção.

¹¹⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degree*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais). Edição brasileira de Palimpsestos de Gérard Genette: um experiência Transtextual. Org. Sônia Queiroz. Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010

Um homem que ao fotografar e ser fotografado entrega a ação que dá origem à imagem. Ele vê através do visor que esconde seu rosto, seu sentido da visão é transferido para a máquina. Seu olho é a lente da câmera fotográfica. Assim como o grande olho que vemos acima e que também nos olha. Vemos e somos vistos. A fotografia que entrega o ato fotográfico e deixa visíveis as camadas da criação, as bordas dos papéis, dividindo a fotografia em partes que podem ser observadas separadamente, mas que fazem sentido juntas.

Neste momento falaremos do processo criativo de cada um dos três modos de produção das imagens e tentaremos fazê-las dialogar com alguns conceitos até o momento problematizados.

3.4.3.1 Imagens Pescadas

Como no fotojornalismo as imagens estão ali, à espera de um olhar que capte as belezas e peculiaridades dos acontecimentos, prontas para serem pescadas, ou melhor, caçadas no momento certo. Porém, em alguns casos elas são acrescidas de elementos que entregam o jogo da ilusão. Aqui veremos como a metaficção está presente em algumas imagens de *Moscouzinho*.

Figura 38- S/ Título: *Série Moscouzinho (Ilha)*



Fonte: Barreto (2012)

Moscouzinho é uma metáfora visual como a metaficção contida nesta fotografia (Fig. 38). Nas palavras de Gustavo Bernardo metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre autor e leitor, ou entre diretor e espectador. (BERNARDO, 2010, p. 181).

Uma ilha pintada na parede que deixa à mostra sua textura, marcas desgastadas do tempo e o vestígio de uma cadeira de plástico vermelha que entrega o jogo bidimensional da ilha e da fotografia, deixando à mostra um pedaço de realidade. A cadeira é o elemento que aponta um *fora de campo*, que desfaz a ilusão e diz que ali pode haver um bar, pessoas que habitam outra realidade que não a da pintura na parede.

O *fora de campo* é o espaço que se encontra fora do enquadramento da câmera na fotografia. Este recusso se iniciou na pintura, muito por influência da fotografia, e, no caso da pintura, é o espaço que se encontra fora da composição. A palavra *campo*, a seguir, é explicada por Aumont levando em conta a origem cinematográfica e designa, no cinema

o pedaço de espaço imaginário com três dimensões que é percebido na imagem fílmica. (...) Sabe-se que essa noção, de origem empírica, está ligada à impressão muito forte de realidade produzida pela imagem de filme, que leva a acreditar sem dificuldade na realidade do campo como espaço profundo - e também a acreditar que esse espaço, como o espaço visível real, não para nas bordas do quadro, mas se prolonga indefinidamente além dessa bordas, sob a forma de fora de campo. (AUMONT, 2012, p. 230).

Uma cadeira tridimensional que discursa *estou aqui e há algo mais além de mim*. A metaficção desdobra-se para ir além da ficção, "falando de si mesma ou contendo a si mesma." (BERNARDO, 2010). A imagem da ilha para falar de uma ilha - *Moscouzinho*. Mergulharemos nela quando aceitarmos entrar noutra dimensão da ficção. A ilha como ficção dentro da ficção. A ilha na parede anunciando a ilha a que se refere o livro.

A imagem não esconde sua veia ficcional, mas ao contrário, quando explicita sua ilusão na imagem da cadeira de plástico, no desgaste da parede ou na metáfora de uma ilha contendo outra, temos a possibilidade de acordarmos da ilusão ficcional. Daí escolhemos nos deixarmos seduzir pelos encantos das suas águas transparentes, e entramos na diegese da estória, ou esbarrarmos na sua opacidade.

Francis Wolf (2005) define a fotografia transparente e opaca. A fotografia é transparente quando a imagem (representação de alguma coisa ausente) se faz esquecer como imagem, gerando a ilusão de que é o próprio ausente que se representa. Olhamos diretamente para o referente e aceitamos o contrato de ilusão. Já a fotografia opaca é aquela que faz com que a técnica seja vista. Olha-se para a imagem enquanto imagem. Já não vemos mais o

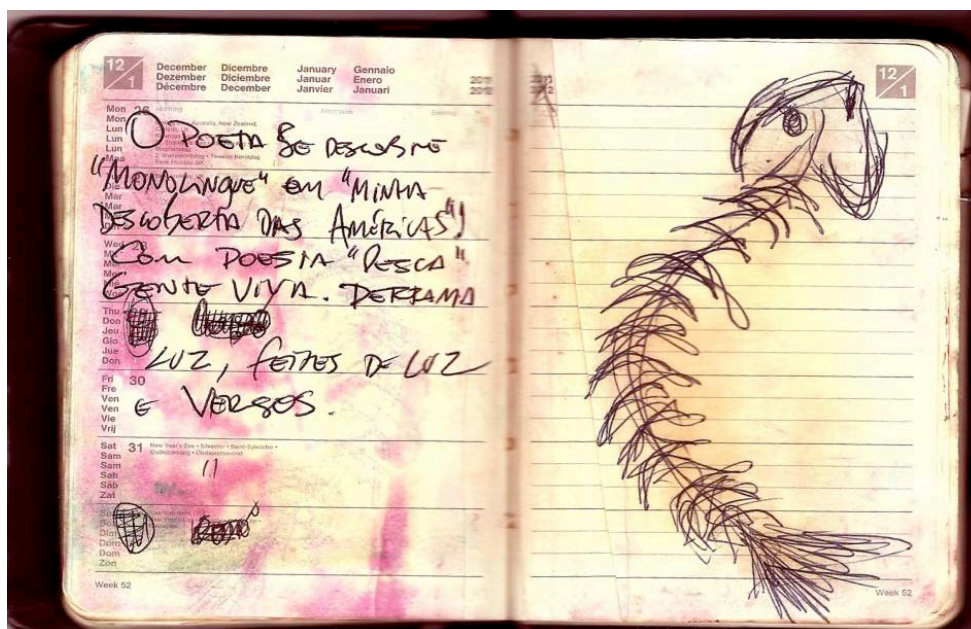
referente diretamente, mas o suporte, a técnica, o autor. É através da decisão de deixar entrever parte da cadeira que o elemento metaficcional se insere no jogo da imagem.

3.4.3.2 Imagens Produzidas

Aqui há produção de cenários como no cinema ou na staged photography, em que a fotografia nasce de uma ideia, é desenhada como num *story-board*, produzida e encenada para ser fotografada. Aqui Gilvan, como um arqueólogo, escava e se embrenha na teia da memória, junta documentos e sonhos e desvenda para nós um território de afetos. Para estas criações algumas referências foram importantes para o autor, como Sebastião Barbosa - que construiu um enorme estúdio a céu aberto num sítio em homenagem à fotografia - e Luis González Palma, que encena para depois fotografar. Além da liberdade de desafiar a realidade, inspiração que foi beber nas águas do movimento Surrealista.

Como se produzisse um roteiro de cinema, Gilvan anotou e desenhou todas as situações que queria e contratou um diretor de arte que trabalha com cinema, Ananias Caldas, para produzir os objetos usados em cena. Muitas ideias que vieram à cabeça foram anotadas. Como o peixe desenhado na imagem abaixo (Figura 39). Feito em aço pelos artistas Giu Calife e Ramsés Marçal, a obra foi levada até o local da foto, configurando uma obra dentro de outra (Figura 40). Mesmo que parecesse uma maluquice Gilvan resolveu que “se elas (as imagens) apareceram no juízo é porque houve necessidade”, refletindo sua crença na intuição.

Figura 39- Caderno de anotações de Gilvan Barreto



Fonte: Barreto (2011)

Figura 40- S/ Título: *Série Moscouzinho (Peixe)*



Fonte: Barreto (2012)

Na imagem acima (Fig. 40), um homem observa uma espinha gigante de peixe enquanto o gado pasta em meio a um cenário de seca. A contradição da cena se revela, apontando um passado que não existe mais, ou que nunca existiu. Ali onde há seca e chão rachado pelo sol, havia água? Se à primeira vista a imagem remete à fotografia documental, um olhar mais cuidadoso revela o jogo da ficção, entregando a alegoria. O peixe de aço foi plantado no cenário, criando uma imagem de sonho. A staged photography pode ser entendida como uma fotografia encenada, na qual o cenário precisa ser planejado e construído para criar a visão imaginada pelo fotógrafo, que nem sempre encontra os elementos de que necessita na vida real, por isso os cria.

A imagem já prenuncia o sentimento que vai permear o livro que nasce na sequência – *O Livro do Sol*. Há a água imaginada. Sonhada pelo poeta e pelo sertanejo, que vê o gado pastar num cenário de seca e sonha com aquilo que foi ou será, mas que não é. Segundo Maiakovski, cujo trecho está escrito no caderninho de anotações de Gilvan acima (Fig. 39), “nós (os poetas) pescamos gente viva e não peixes”. O peixe, no livro, segundo Gilvan, representa o pai dele. Não qualquer peixe, mas um peixe gigante. Um gigante que se foi, engolido pelo tempo, pelo sol que racha o chão, pela seca e pela sede. Um mergulho na terra seca. O paradoxo estendido na areia¹¹⁶. Desejo de água e de vida num cenário de morte.

¹¹⁶ Trecho da música A novidade de Hebert Vianna / Bi Ribeiro / João Barone / Gilberto Gil

3.4.3.3 Imagens Recriadas

Nestas imagens o tempo é inserido, e com ele o desgaste, o erro. Não mais o tempo interior da fotografia, revelada pela escolha da técnica, mas o tempo exterior à fotografia, que a transforma. O devir como processo. As *Imagens recriadas* subdividem-se em dois tipos que trazem particularidades, mas que em essência são semelhantes e se contaminam. Estas imagens sofreram intervenções como montagens ou desgastes.

A diferença se dá no processo de construção. As imagens que denominamos *documentos inventados* foram impressas em papel vegetal, coladas em outro suporte (como paredes ou madeira) e registradas fotograficamente durante o processo de sofrimento do papel, desgastes ou marcas que o tempo, sol e chuva se encarregaram de deixar impressas. Gilvan explica o processo caseiro de impressão e sobreposições.

As imagens são impressas numa impressora simples, caseira, com papel vegetal que rasgava, enganchava na impressora... Tinha de fazer de novo. Eu tinha de ir numa copiadora comprar um papel melhorzinho, parará... Tudo num esquema caseiro. Nem comprei uma impressora maravilhosa, nem imprimir em canto nenhum. (...) No caso dos documentos era assim, eu colava em paredes diferentes, cores diferentes, textura, e deixava o sol e a chuva bater e ia fotografando. As colagens também. Eu ia fazendo, ia fazendo o papel sofrer em busca da textura do papel velho, do livro velho. E eu ia até a colagem não prestar mais. (...) Então não tem mais nada guardado porque chegava a um ponto que eu dizia, eu quero que ela sofra mais. Aí depois eu dizia, ih, passou... É esse ponto aqui que eu quero. (GILVAN)¹¹⁷

As outras imagens, que nomeamos *intervenções fotográficas*, sofreram montagem ou fotocoloragem manual, mas não se assemelham a cartazes como documentos de época. Em algumas o desgaste se deu na reprodução em papel fotográfico na forma de arranhões na superfície, montagens, sobreposições de imagens ou marcas de tinta:

Eu imprimia e começava a fazer as colagens. Ia sobrepondo, iluminava de cima com uma chapa de vidro... iluminava por baixo e por cima pra ter essa tal transparência. Aí eu ia fazendo aquela coisa. (GILVAN).¹¹⁸

¹¹⁷ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

¹¹⁸ Idem

Figura 41- S/ Título: *Série Moscouzinho* (Comício)



Fonte: Barreto (2012)

Escolhemos esta imagem (Fig. 41) para representar as imagem recriadas, sem subdivisão, pois ela engloba características tanto de intervenção fotográfica como de documento inventado. Trata-se da imagem de uma criança que com uma mão segura um microfone e dá a outra mão a um homem que flutua no ar. Esta é uma fotografia do filho de Gilvan, representando ele mesmo, ainda criança e do próprio Gilvan flutuando, representando o pai dele.

Esta imagem é uma recriação fotográfica inspirada na obra (Fig. 42) do pintor bielorusso Marc Chagall (1887-1985) e nas lembranças dos comícios que o Gilvan menino pensava que "fazia", como ele explica

Uma das imagens mais bacanas que guardo desse tempo são os comícios que eu "fazia". Eu achava que era comício mesmo. Depois é que me dei conta que era só a passagem de som. (...) pegava o microfone e saía falando pra os bêbados e cachorros nas praças, bem antes de o comício mesmo começar. (...) Meu pai chegava por trás e comentava algo.(BARRETO).¹¹⁹

¹¹⁹ BARRETO, Gilvan. Alguns links. [mensagem pessoal]. Mensagem e-mail trocado com Xico Sá em 31 Jun. 2012 recebida por <cristianadiaz.fotografia@gmail.com>em 04 Set. 2013

Figura 42- La Promenade - Reprodução da imagem do pintor Marc Chagall



Fonte: Chagall (1917/1918)¹²⁰

Nas lembranças da infância as recordações criam imagens. Voltamos à casa onde crescemos, voltamos às brincadeiras. Recordamos sabores e cheiros desse lugar de aconchego. As memórias congelam o ponto de vista da criança que fomos. Bachelard reconstitui os devaneios que iluminam as nossas imagens interiores

Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem.(...) Vivemos fixações, fixações de felicidades. Reconfortamo-nos a viver lembranças de proteção. (1993, p.25).

A imagem de Gilvan segurando a mão do pai traz a sensação de segurança e proteção. Um simples gesto numa imagem pode conter muitos conceitos. Na imagem das mãos dadas podemos ler segurança, proteção, amor, aconchego. Com ou sem intenção, o gesto deixa esta marca na memória. A fotografia restitui a memória da sensação.

¹²⁰ CHAGAL, Marc. *The Promenade (La promenade)*. 1917-18. - Oil on canvas. 169.6 x 163.4 cm.

No “comício” que Gilvan discursava ou nas caminhadas de que participava, sempre ao lado do pai, as falas sobre uma Moscouzinho estavam sempre presentes. Estas lembranças cresceram com ele, mas havia lacunas que foi preciso preencher.

Gilvan nos revela que foram das limitações pela escassez de documentos oficiais e de dinheiro que surgiu a ideia de criar os próprios documentos. Para Gustavo Bernardo “o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele”. E completa: “ficções são construções mentais que preenchem os buracos da realidade”, pois quando não sabemos as respostas nós as inventamos poeticamente. (2010, p. 27). “Reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós.” (BERNARDO, 2010, p. 16).

Nestas imagens nos interessa observar a inserção do desgaste, do tempo na obra, o Devir como processo. São para as *imagens recriadas* e mais especificamente os *documentos inventados* que lançaremos nosso olhar, e é aí que o Gilvan artista se sobressai.

Os *documentos inventados* têm a característica de parecerem documentos velhos, o que nos remete à impressão de que são verdadeiros e originais. Gilvan insere o desgaste irrepetível do tempo, e por mais que uma mesma imagem seja exposta a intempéries, cada uma sofrerá e reagirá de maneira diferente. Este desgaste como erro, diferença, torna a peça única.

O tempo agindo na foto reflete a ideia de devir. Mas aqui há a ação de dois *devires*. Segundo o professor Dr. Marcelo Coutinho¹²¹, referindo-se ao pensamento de Friedrich Nietzsche: “O ser difere de si mesmo. A diferença eficiente é radical e tende a diferir de si mesmo no tempo. Isso mantém o movimento, qualidade do tempo”.¹²²

3.4.3.3.1 O Devir no Tempo

O *devir no tempo* a que nos referimos desfaz as distinções de presente, passado e futuro. O tempo não se contenta com lembranças do passado, ele lança mão do presente e se insere preparando o futuro. Se a invenção se faz no espaço, é no tempo que ela se potencializa. Não só de memórias vive Moscouzinho, ela se inscreve no tempo presente, transformando e criando o passado. Das memórias nasce este passado, recheado de documentos desgastados apressadamente no tempo presente.

Gilvan resgata das cinzas o apelido *Moscouzinho* e constroi documentos de um país.

¹²¹ (Informação verbal) Anotações de aula proferida pelo Prof. Dr. Marcelo Coutinho, em 17.12.2013, durante a disciplina do Mestrado em Artes Visuais da UFPE, Criação em Artes Visuais na Contemporaneidade.

¹²² Idem

Um passado seu que ganha vida e passa a pertencer a todos nós. Para Heidegger, “só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer”.(...) (1977, p.59).

Moscouzinho foi nomeado na década de 1940, mas só com a criação do livro *Moscouzinho* de Gilvan Barreto, publicado em 2012, o tal “país” passou a existir. Ele agora aparece nos sites de busca da internet. E se o apelido no passado o fez existir apenas na lembrança, passou a existir enquanto espaço num tempo imaginário.

Gilvan desfaz o tempo da fotografia em registro de instantâneos e dissolve tudo num tempo contínuo onde não mais existe passado e futuro. Como na observação da Cia de Foto sobre o livro:

Tem horas que um simples gesto de reparar na vida cotidiana nos move para um estado fotográfico. Nessa hora em que a vida ganha uma certa espessura, a fotografia se toma fisiológica. Ela age na percepção como devir mais do que como memória, organiza possibilidades mais do que lembranças e, assim, nega a interrupção concreta dos instantâneos. (2012)¹²³

Se para representar as memórias fabulosas de criança Gilvan se alimentou da poesia russa e do Surrealismo, para criar seus documentos se utilizou do tempo. O tempo se insere na própria foto e volta a nos remeter ao poema de Arsêni Tarkovski (transcrito no livro *Moscouzinho*):

"Sonharás com tudo aquilo que eu vi nos meus sonhos.
De um lado, vindas de nós mesmos, do outro, vindas do mundo,
Uma onda atrás da outra há de se quebrar na praia
E, em cada uma delas, haverá uma estrela, uma pessoa, um pássaro.
Sonhos, realidade, morte - onda após onda.
Datas para quê? Sou, fui, serei.
(TARKOVSKI, 2007)

Sou, fui, serei. Gilvan é o pai dele, e ele, o próprio filho. As imagens nos transportam para o sonho sonhado por ele, o Gilvan filho, que hoje é pai também. Assumimos assim os papéis dos nossos ancestrais. O filho que há de ter filhos e assim ser pai, que terá filhos que serão pais. A vida e seus ciclos. *Sou, fui, serei.* Deleuze apresenta o devir como este paradoxo

¹²³ CIA DE FOTO. *Moscouzinho* por Cia de Foto. Folha de SP. 06 dez. 2012. Disponível em <<http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2012/12/06/moscouzinho-por-cia-de-foto/>>. Acesso em: 06 Mar. 2013

que se desdobra nos dois sentidos:

Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. (DELEUZE, 1974, p.12).

Segundo Deleuze “não é nem ao mesmo tempo nem relativamente à mesma coisa que eu sou mais jovem e mais velho, mas é ao mesmo tempo que me torno um e outro e pela mesma relação.” (1974, pág. 47). As personagens desta estória trocam de lugar. O devir age incessantemente criando o futuro e recriando o passado.

3.4.3.3.2 O Devir em Processo na Imagem

A casca o tempo desgasta, como desgasta a fotografia. Fotografia que guarda e congela a aparência do que fomos um dia. Esse desgaste aparente do tempo na imagem é o que chamamos de *devir em processo na imagem*. Gilvan provocou este desgaste para dar às fotografias um ar de documento velho. Deixou que o sol e a chuva se encarregassem de apressar o que dar-se-ia lentamente. Os documentos criados em papel vegetal foram fotografados ao longo do processo de sofrimento. Foram rasgados, riscados, amassados, tomaram para si a textura da parede.

A sequência de fotografias acompanhou e se tornou testemunha do envelhecer do papel. Imagens como testemunhas da ação deliberada e proposital do tempo. Cecília Sales (2006) fala desse tempo de processamento da obra. A transformação como um devir que não pode ser chamado de evolução. Não se sabe o ponto em que a obra em processo estaria acabada. No caso dos documentos inventados, eles sofreram a ação do tempo e foram fotografados. Olhando esta sequência de imagens, se as dispuséssemos numa linha temporal, veríamos a ação como um devir que se processa nas duas direções temporais, ora se desgastando, ora restaurando-se. E aí, cabe ao autor decidir em que ponto do tempo estaria a obra acabada.

Essa reversibilidade ou retroatividade gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. Nesses momentos, o futuro revisa e redefine o passado. Neste contexto, é preferível falar da

experimentação como movimento e não como evolução: não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. (SALES, 2006)

Uma das poucas imagens que, segundo Gilvan, “nasceram prontas” foi a do Cristo com coroa de espinhos feita de foices e martelo. A imagem abaixo (Fig. 43) foi encontrada nas pesquisas que o autor fez no DOPS¹²⁴.

Figura 43- Imagem encontrada no DOPS (O Cristo)



Fonte: Barreto 2012 (Reprodução da imagem encontrada no Dops)

Ainda assim a imagem passou pelo processo de impressão em papel vegetal e sofreu o processo de envelhecimento na parece, que foi fotografada em seu processo de desgaste resultando na imagem a seguir (Fig. 44). Um fragmento da coroa foi reproduzido em alto relevo na capa do livro.

¹²⁴ DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) - órgão do governo brasileiro criado durante o Estado Novo e depois durante o Golpe Militar de 1964 com o intuito de controlar os cidadãos e reprimir manifestações contrárias do regime de governo

Figura 44- S/ Título: *Série Moscouzinho (O Cristo)*



Fonte: Barreto (2012)

Gilvan nos deixa o questionamento: qual documento vale mais? Os do governo que viram história ou os que inventamos?¹²⁵ Que fique martelando no nosso juízo, pois como bem disse o poeta Manoel de Barros: "Quem descreve não é dono do assunto, quem inventa é". E aqui Gilvan é o dono da história.

¹²⁵ (Informação verbal) Entrevista concedida por BARRETO, Gilvan. [25 Set. 2013]. Entrevistadora: Cristiana Dias. Recife, 2013. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra.

3.5 O Livro Do Sol

Figura 45- Capa de *O Livro do Sol*, de Gilvan Barreto



Fonte: Dias (2015)

O Livro do Sol (Editora Tempo D’Imagem, 2013) nasce de uma proposta diferente em termos de linguagem. Já não vem, em seu processo criativo, recheado de modos de fazer e refinamentos como em *Moscouzinho*. O processo de produção das imagens é mais direto, aproximando-se da fotografia documental e das imagens pescadas. Mas em sua proposta há semelhanças com *Moscouzinho*.

A base de inspiração é a palavra, dessa vez na poesia de João Cabral de Melo Neto, considerado por alguns o mais visual dos poetas brasileiros, e parte da imagem do sonho - o encontro com a água sonhada do sertanejo. Ele traça uma rota afetiva, não jornalística. Não interessavam os locais onde a seca castigou com mais intensidade. Por 30 dias visitou os locais onde viviam os amigos. Gilvan também pretendia um livro atemporal, que dialogasse com um universo de possibilidades. A seca que ele presenciou no agreste e sertão pernambucanos não conta apenas uma história local. É a mesma seca que encontrou em viagens a outros continentes.

Deixa, então, de ser um livro da seca nordestina para revelar as faces de um futuro que não escolhe fronteiras, mas ameaça a humanidade como um todo. Ele reverbera no Marrocos, no Oriente Médio, conta a história do problema mundial da falta de água potável no mundo. Por tudo isso *O Livro do Sol* é um livro de ausências, de seca de ações políticas, de seca de gente, de seca de perspectiva, de seca de vida que seca e morre. O sertanejo “pescador de nuvens”, adivinhador de chuva, olha pra o céu à espera da água que nunca vem. E lá vem a

nuvem, carregada de esperança, mas logo passa pra outras bandas, outras terras, e teima em não chover onde precisa.

No *Livro do Sol* há um trecho de *Os três mal-amados*(1943), de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Nele o poeta sintetiza esse recorrente sonho sertanejo, sonho universal:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou, mas de cujo contacto ainda me sinto friorento e meio úmido (penso agora que seria mais justo, do mar do sonho, dizer que o sol o afugentou, porque os sonhos são como as aves, não apenas porque crescem e vivem no ar).

*

Teresa aqui está. Teresa aqui está, ao alcance de minha mão, de minha conversa. Por que, entretanto, me sinto sem direitos fora daquele mar? Ignorante dos gestos, das palavras?

*

O sonho volta, me envolve novamente. A onda torna a bater em minha cadeira, ameaça chegar até a mesa. Penso que, no meio de toda essa gente de terra, gente que parece ter criado raízes, como um lavrador ou uma colina, eu sou o único a escutar esse mar. Talvez Teresa...

*

Talvez Teresa... sim, quem me dirá que esse oceano não nos é comum?

*

Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de uma geografia, sua história, sua poesia?¹²⁶

Sim, Cabral, cada vez mais a água imaginária é sonho universal. Outro poeta, o francês Philippe Diolé (1908-1977), transfere água ao deserto do Saara. E em imaginação mergulha no mar em pleno Saara. “Escrevi outrora”, diz Diolé, que:

quem tivesse conhecido o mar profundo já não podia voltar a ser um homem como os outros. É em instantes como este (no meio do deserto) que tenho a prova disso. Pois percebi que mentalmente, enquanto caminhava, eu enchia de água o cenário do Deserto! Na imaginação, eu inundava o espaço que me cercava e no centro do qual caminhava. Vivía numa imensidão inventada. Deslocava-me no centro de uma matéria fluida, luminosa, protetora, densa, que era a água do mar, a lembrança de água do mar. Esse artifício bastava para humanizar aos meus olhos um mundo de uma secura repugnante, conciliando-me com as rochas, como silêncio, com a solidão, com as toalhas de ouro solar que caíam do céu. Minha própria fadiga estava amenizada. Meu peso apoiava-se em sonho nessa água imaginária.

Percebi então que não era a primeira vez que inconscientemente recorria a essa defesa psicológica. O silêncio e a lenta progressão de minha vida no Saara despertavam em mim a lembrança do mergulho. Uma espécie de

¹²⁶ Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. O cão sem plumas/Rio de Janeiro. Objetiva, 2011 (p.57)

doçura banhava, então, minhas imagens interiores; e na passagem assim refletida pelo sonho a água aflorava naturalmente. Eu caminhava, trazendo comigo reflexos reluzentes, uma espessura translúcida que nada mais era que as lembranças do mar profundo.¹²⁷

Gilvan pôs-se, então, no lugar do sertanejo, e como quem sonha, foi atrás dessa água imaginária. Saiu à procura de uma arquitetura que nasceu voltada para a água, para a retenção da água: carros-pipa, piscinas, cisternas. Encontrou um mobiliário da seca, construções pensadas para a água que depois da pior seca dos últimos 50 anos perderam sua função. A foto que se espera encontrar não se vê. Não mais o homem, o sofrimento, o nascer e pôr do sol em imagens clássicas. O homem dá lugar à paisagem construída pelo próprio homem. Presença ausente nas imagens. Imagina-se o homem no fora de campo. O sertanejo que sofre com a seca, em cujas edificações - por hora fantasmas - já se banhou. Esta ausência da figura humana remete à morte, como se viajasse por uma cidade sem habitantes, onde só restasse o sol, a secar os vestígios do que se foi. Gilvan se deparou com a ‘água sonhada’ por Cabral e na ausência de água e de gente criou sua narrativa ficcional.

Antes de pegar a estrada para fotografar, impôs-se uma regrinha. Decidiu que não faria fotos de instantâneos. Queria imagens atemporais, suspensas no tempo e que não fossem datadas, mas valessem para retratar a seca de 50 anos atrás ou de daqui a 20 anos. Chegaria depois do “momento decisivo” pregado por Bresson, numa possível negação de um paradigma jornalístico e humanitário dele. Essas regrinhas são comentadas por Cecília Salles como as tomadas de decisão que balizam o processo

O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as decisões do artista. (SALLES, 2006, p.22)

Mas como qualquer fotógrafo, cuja experiência fotojornalística ainda corre nas veias, Gilvan fez muitas outras imagens, que foram barradas no filtro da edição para dar unidade ao livro. O papel das regras que se impôs, a intencionalidade política e a edição em todo o processo até a escolha final das imagens que compuseram o livro foram essenciais para

¹²⁷ DIOLÉ, Philippe. Le plus beau désert du monde, Albin Michel, p. 178 apud BACHELARD, Gaston. A poética do espaço,[tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes. 2005 (Edição original1999), pg. 211.

diferenciar o sertão de Gilvan de outros sertões que estamos acostumados a ver.

É um livro de estrada. Mas ao mesmo tempo ele não ia ter instantâneos. Não ia ser esse livro clássico da viagem, do caderninho, das anotações, das coisas que a gente encontra na estrada, da foto de estrada. Toda essa coisa até foi feita, mas foi eliminada na edição em busca de uma imagem que tivesse suspensão no tempo. (BARRETO)¹²⁸.

Se tentarmos enquadrar *O Livro do Sol* dentro de uma categoria das definidas por Cotton, identificamos como principal a que ela descreve como um desafio aos cânones da fotografia documental. Gilvan decidiu que não faria instantâneos, o trabalho dele se encaixa na definição de Cotton: desacelera a tomada das imagens, chega depois do momento decisivo, mostra os vestígios da ação (2010). Ação do homem que constrói uma arquitetura voltada para o desfrute da água, habitações que se tornam obsoletas, desabitadas e perdem a função pela ação da seca. Como quem alerta a humanidade para um grave problema que não se localiza apenas nesta região, mas sinaliza a escassez de um dos recursos naturais mais importantes para a manutenção da vida – a água.

Mesmo se afastando intencionalmente de algumas características da fotografia jornalística/documental como o tão famoso “momento decisivo” cultuado por Bresson, e seus instantâneos, a fotografia de Gilvan carrega a aparência desta linguagem que foi sua escola por vários anos. Ele documenta os vestígios tanto da ação do homem, construções de um período em que a chuva era menos escassa, quanto da própria ação do sol, que provoca a ruína dos “templos” da água.

Além dela, as imagens lembram outra categoria: a da estética “inexpressiva”, um tipo de fotografia “fria”, distanciada, aguda e cortante, como define Cotton. “A estética inexpressiva tornou-se popular na década de 1990, especialmente quando seu tema era paisagens e espaços arquitetônicos”, explica Cotton. (2010, pg.81). Esta fotografia remete à tradição da fotografia alemã dos anos 1920 e 1930, conhecida como Nova Objetividade, cujos percussores mais mencionados são Albert Renger-Patsch (1897-1966), August Sander (1876-1964) e Erwin Blumenfeld (1897-1969).

Sua abordagem era enciclopédica: eles criavam tipologias da natureza, da indústria, da arquitetura e da sociedade humana fotografando prolongadamente temas peculiares, o que veio a se mostrar sua mais

¹²⁸ (informação verbal) Gravação de Palestra proferida por BARRETO, Gilvan. [22 mai. 2013] durante o Pequeno Encontro de Fotografia ocorrido em Olinda, de 21 a 24 de Maio de 2014. Site do evento <<http://pequenoencontrodafotografia.net>>. A palestra encontra-se transcrita na íntegra.

penetrante influência na fotografia artística contemporânea. (COTTON, 2010, pg. 82).

Bernd e Hilla Becher, como citado anteriormente, seguem influenciando a fotografia inexpressiva contemporânea. Na série iniciada nos anos 1950, as construções (caixas d'água, tanques de petróleo) são fotografadas sempre do mesmo ângulo, frontalmente, criando-se uma tipologia. Nas fotografias de Gilvan, há imagens frontais, mas a escolha de outros ângulos reforça a plasticidade das composições. Bernd Becher foi professor da *Kunstakademie de Düsseldorf*, escola alemã que influenciou muitos fotógrafos contemporâneos cuja importância é fortemente reconhecida ao “desvencilhar a formação em fotografia do ensino de habilidades vocacionais e profissionais, como o fotojornalismo, incentivando nos alunos, em vez disso, a criação de imagens independentes e predominantemente artísticas”. (COTTON, 2010, pg. 82).

Esta estética, aparentemente fria, faz um mapeamento da modificação da paisagem contrapondo o mundo natural do mundo criado pelo homem, trazendo uma conotação fortemente política. As imagens de *O Livro do Sol* remetem às desastrosas consequências ecológicas da ação do homem. Mas trazem algo que vai mais além.

A fotografia de Gilvan, mais do que documento, aproxima-se da alegoria: a expressão de ideias através de imagens¹²⁹. “Na fotografia-documento a imagem é fim que veicula ideia, na arte-fotografia a imagem é pretexto para a veiculação da ideia”, segundo Rouillé, seu papel é apenas secundário, de suporte à alegoria. (2009, p.383)

Isso muda completamente a visão que se pode ter à primeira vista de uma imagem pescada no território da arte. Se ela pode parecer documento, índice, fotografia denotativa; por outro lado, por ser alegoria traz em si camadas de significado, a fotografia no sentido conotativo traz outras leituras do que não está explícito, levando à ideia de palimpsesto.

De fato, a alegoria funciona com base no princípio do palimpsesto: a produção alegórica não visa a restabelecer um significado original perdido ou obscuro (não é uma hermenêutica), mas acrescenta um significado ao significado anterior, substituindo-o. O significado anterior, que é apagado ou disfarçado, como em um palimpsesto. Ao contrário do ideal da fotografia-documento, que não é o de substituir o real, ou de ficar no lugar dele, mas de transmiti-lo o mais fielmente possível. (OWENS, 1980)¹³⁰

¹²⁹ Rouillé (2009, p. 383).

¹³⁰ OWENS, Craig. “L’impulsion allégorique: vers une théorie, du pos-modernisme” (1980), apud Rouillé, 2009, p. 383

As ruínas que deixam informações suficientes da antiga função das construções trazem um significado universal. Assim como disse o já citado poeta francês Diolé¹³¹: “quem tivesse conhecido o mar profundo já não podia voltar a ser um homem como os outros”; quem conhece a seca universal já não vê nas imagens do sertão pernambucano um problema natural isolado, regional, mas um discurso político que denuncia a falta de ação de preservação da vida e remete ao futuro incerto de todos nós.

A alegoria d’*O Livro do Sol* conta uma história que quer dizer muito mais do que dá a ver. Segundo o pensamento de Rouillé, o real se apresenta como um ponto de partida e não mais como um objetivo.

Além da diversidade, as obras do pós-modernismo têm em comum a alegoria, isto é, a ruína, o fragmento, a imitação e o palimpsesto que é a passagem - por substituição supressão ou disfarce - de um elemento a outro. Na alegoria, o elemento de partida torna-se - sem regras nem leis nem grande princípios reguladores - alguma coisa de outro (allos=outro). (ROUILLÉ, 2009, pg 387)

As imagens são pescadas, mas o peixe que se esperava encontrar estava sendo desenhado pela imaginação e algumas imagens, de tão “surreais”, poderiam ter sido produzidas, inventadas, como quem enxerga miragens.

3.5.1 Imagens Pescadas

O livro começa e termina com três páginas duplas de nuvens carregadas d’água, é a água da chuva sonhada. Como em *Moscouzinho*, os blocos de imagens são separados por intervalos, aqui, páginas em branco, formando espécies de capítulos. Como a água, o texto de Gilvan Barreto que abre o livro precisa ser encontrado, pois situa-se numa página que se esconde e ao ser aberta se expande em folder. Segue trecho do texto de Barreto *Advinhando chuva, sonhando água* que resume a viagem, os sonhos:

Seguindo o sol e buscando vestígios de água, tive uma experiência intuitiva e sensorial. Investindo numa costura improvável entre o calor intenso, a caatinga e desejos de atlânticos mares de água doce. Entre as moléstias do solo, Depressões Sertanejas e males da alma. Entre mortes e vidas, entre a pedra e o sono. Entre a Fotografia e a Literatura. (BARRETO)¹³²

¹³¹ DIOLÉ, Philippe. Le plus beau désert du monde, Albin Michel, p. 178 apud BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, [tradução Antônio de Pádua Danesi.] São Paulo. Martins Fontes. 2005 (Edição original 1999), pg. 211

¹³² BARRETO, Gilvan. O livro do Sol. Editora Tempo D’imagem. Pernambuco. 2013

O primeiro bloco de imagens traz uma coloração azul, não de um sol a pino, mas de um sol que se põe, ou que já se foi. Um poço de forma circular iluminado de azul abre uma sequência de canos, cisternas, e uma escada que, encostada numa cerca de arame farpado, parece tentar alcançar o céu, talvez sonhando em alcançar a chuva. Na primeira imagem, a cisterna encontra-se centralizada numa visão frontal, com uso de lente normal, e nos remete às imagens de caixas d'água dos anos 1950 de Bernd e Hilla Becher. Intencionalmente Gilvan quis essa imagem atemporal, que poderia ter sido feita em qualquer época. O forte contraste com o fundo não iluminado realça a geometria da construção fotografada, e aponta para o céu.

Figura 46- S/ Título: *Série O Livro do Sol* (Cisterna)



Fonte: Barreto (2013)

Figura 47- S/ Título: *Série O Livro do Sol* (Escada)



Fonte: Barreto (2013)

Estas imagens que dão a ver um outro sertão nos remetem a dois trabalhos recentes de fotógrafos que residem (ou residiram) em Pernambuco, *O Sertão de Dentro*, de Alexandre Severo e *Entremeios* de Gustavo Bettini e Lia Lubambo. No *Sertão de Dentro* Severo retrata um sertão sem sol. É nas paisagens noturnas e silenciosas que ele vai ao encontro de si mesmo. Severo foi ao sertão guiado pela lógica do fotojornalismo, mas seguiu em busca de algo perene, que fosse constante e encontrou algo semelhante a Barreto, a paisagem.

Nessa primeira viagem, estava em busca de observar os efeitos do clima na região já tão vista por mim. Não sabia o que iria encontrar, mas seguia um pouco a lógica do fotojornalismo, que operei por tanto tempo e que também determinou, no inconsciente coletivo, formas estagnadas de ver a região. Percebi, então, uma rachadura na relação homem-seca-sertão. Resolvi buscar outra forma de contar essa história já comumente entoada. Nessa permanência alternada da seca o que era constante? - poderia perguntar. Encontrei a resposta na paisagem. (SEVERO, 2013).¹³³

Ao voltar da primeira viagem Severo se questionou a respeito do que procurava e como poderia se desvencilhar desta linguagem que o fotojornalismo havia moldado para ir ao encontro de algo só seu.

O que eu buscava encontrar naquela paisagem? Como produzir uma imagem tão eloquente quanto tudo o que o sertão me mostrava? Como romper com os laços do documental informativo e avançar para um documental dilatado, com mais arestas, mais incertezas, dentro de uma narrativa que fosse só minha? (SEVERO, 2013).¹³⁴

Essa busca o fez redescobrir a paisagem que ele nomeou *Sertão de Dentro*.

¹³³ SEVERO, Alexandre. *Sertão de Dentro: invenção e encontro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Fotografia) – Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Marketing, São Paulo, BR-SP, 2013.

¹³⁴ Idem

Figuras 48 e 49- S/ Título - Série Sertão de Dentro



Fonte: Severo (2013)

Outro trabalho que busca um novo olhar sobre o sertão é *Entremeios* de Gustavo Bettini e Lia Lubambo. Ambos iniciaram no fotojornalismo, que se faz com pressa, mas resolveram deixar o sertão de sol a pino em busca das luzes da noite, desde o momento em que o sol cai e o silêncio aquieta a paisagem. Captaram as luzes da lua e das estrelas em longas exposições, que exigem calma. Descobriram a poesia das imagens em luzes que se escondem aos olhos de quem mira o sertão, e só se dá a ver quando se suspende o tempo como quem prende a respiração ou se nega a piscar os olhos.

Figuras 50 e 51- Vale do Catimbau-PE (1444”) e Santa Rita- PE (42”)



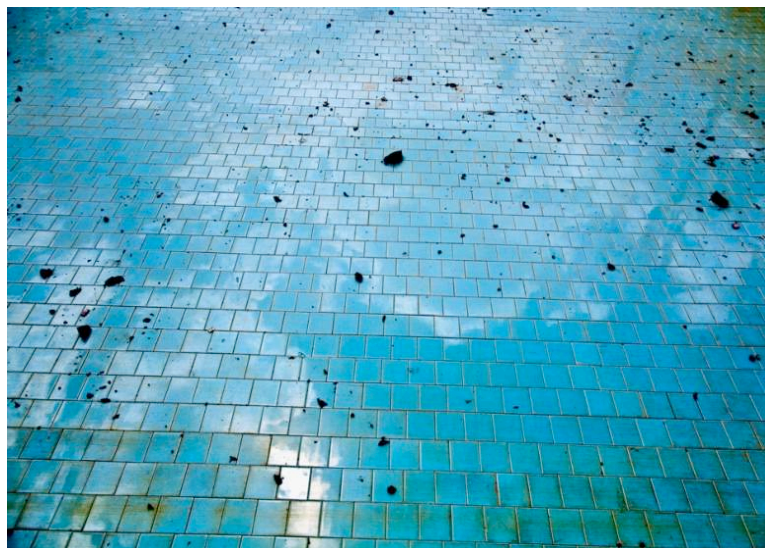
Fonte: Bettini e Lubambo (2013)

Estes trabalhos de fotógrafos que iniciaram no fotojornalismo, mas que sempre buscaram trazer algo mais nas imagens nos revelam a incessante busca por um novo olhar, um olhar que mira a paisagem e se admira por descobrir novas formas de ver inserindo novas camadas de sentido às imagens.

Voltando ao *Livro do Sol*, o segundo bloco também se inicia com uma imagem circular, agora o tom amarelado de uma pedra parece remeter ao sol e ao sistema solar. Na sequência, chão e riscos na rocha remetem às inscrições rupestres. E o bloco retoma sua

coloração azulada com imagens que lembram monumentos. A caixa d'água que parece um totem é seguida por um chão de azulejos azuis de fundo de piscina, refletindo a luz e nos lembrando das nuvens (Fig.52).

Figura 52- S/ Título - *Série O Livro do Sol* (Azulejo)



Fonte: Barreto (2013)

E seguimos a narrativa através de fotografias de um parque aquático em ruínas. Detalhes de peixes, golfinhos e uma escada (Fig.53) que dava acesso ao trampolim e parece mais uma vez tentar chegar ao céu até alcançar as nuvens.

Figura 53- S/ Título: *Série O Livro do Sol* (Trampolim)



Fonte: Barreto (2013)

Fecha o bloco, em pleno sertão, a imagem de uma enorme piscina de fibra é carregada num caminhão (Fig. 54). A imagem não foi construída mas, ao lados das outras imagens, parece ficção.

Figura 54- S/ Título: *Série O Livro do Sol* (Piscina)



Fonte: Barreto (2013)

Abrindo o outro bloco uma aparente miragem: um cavalo branco e um cachorro pisam a grama verde junto a um riacho. Um cavalo é banhado em suas águas. Ossos de uma carcaça animal estão espalhados no chão. O tom azul predomina. E na paisagem seca um movimento de câmera com velocidade baixa parece tentar ilustrar a chuva. E a imagem de alguém que prende a respiração debaixo d'água (Fig.55). Um mergulho sufocado.

Figura 55- S/ Título: *Série O Livro do Sol* (Mergulho)



Fonte: Barreto (2013)

O Livro do Sol também traz o Devir no tempo, quando desfaz a temporalidade nas imagens. Elas são atemporais, tem a duração da seca, 50 anos antes ou depois. Não se sabe, não é preciso saber. O devir opera dentro e fora da imagem. Mas se nestas imagens não há o Devir em processo na imagem (o desgaste da imagem impressa no suporte), há o Devir em processo direto no referente. O tempo age e destrói as construções feitas para a água. O Devir age, mas não na segunda realidade, a da imagem. Ele age diretamente na primeira realidade, naquilo que mesmo antes de ser imagem sofria a ação do tempo e do sol.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de amadurecimento e auto-afirmação percebemos que o fotojornalista quase sempre passa por um processo de angústia e questionamento da linguagem documental que o leva às experimentações. Acompanhando este processo de experimentação e autoconhecimento de Gilvan Barreto, percebemos mudanças no processo criativo do fotojornalismo para a arte que culminaram com sua legitimação enquanto artista.

A arte contemporânea permitiu a convivência entre fotografias simples e construídas. Porém, se as experimentações com a linguagem fotográfica fizeram Barreto negar o viés documental e enveredar pela fotografia construída em *Moscouzinho*, num segundo momento, n' *O Livro do Sol*, percebemos a retomada de um diálogo mais aberto com a fotografia documental, mas permeada de sutilezas que a torna mais que documento em sua acepção purista. De todo modo, seja interferindo na imagem através de práticas criativas ou utilizando-se das técnicas tradicionais da fotografia direta o trabalho de Gilvan incorpora às suas narrativas o engajamento político, as reflexões e os questionamentos que o inquietam, ou seja, a fotografia que denuncia também inventa, e a fotografia que experimenta traz à superfície verdade, realidade e revelações. Ambas são portadoras de significado e informação.

O suporte em que a fotografia se apresenta carrega em si o peso de cada canal de distribuição de informações, moldando e transformando a mensagem, neste caso específico, a fotografia. Se jornais são veículo, como disse Flusser, de *fotografias indicativas*, mas cuja intencionalidade artística do fotógrafo pode fazer com que as imagens deslizem para o canal das artes, Livros de Artistas, como categoria da arte contemporânea, são em sua definição a “conformação da obra em formato de livro”, e carregam em sua essência a proposta de ser canal de *fotografias artísticas*, assim como galerias e bienais. Ou seja, meios e contextos diferentes emprestam à obra significados também diferentes.

Cabe, pois, ao fotógrafo, agregar à sua imagem o caráter artístico pela intencionalidade. Se ao repórter fotográfico é comum que se espere apuro técnico e plasticidade da imagem, para o deslizamento artístico esta intencionalidade precisa estar respaldada, além da fisicalidade da obra, num “pensar filosófico”. Entler cita o filósofo norte americano Arthur Danto¹³⁵, e observa que

um mesmo objeto, colocado em contextos diferentes, pode ou não merecer o estatuto de “obra de arte”. Mais do que isso, esse mesmo objeto, já reconhecido como arte, pode provocar leituras muito diferentes, conforme o lugar reivindicado pelo discurso conceitual que o acompanha. Com certa ironia, ele inicia seu livro imaginando uma série de telas idênticas, alinhadas lado a lado na mesma parede de uma galeria, algumas delas entendidas como geniais e outras como medíocres pela crítica (Danto, 1996, p.29-33), conforme o discurso que motive. Danto sugere, então, que o objeto da filosofia estética não é uma expressividade que se revela em sua matéria, mas alguma coisa mais efetivamente abstrata que aproxima o fazer artístico de um pensar filosófico. (ENTLER, 2011¹³⁶)

Mas não é só o *pensar filosófico* que está em jogo. Ronaldo Entler ressalta que apesar da “permissividade da arte contemporânea” desde os anos 1960, com os *ready-made* de Duchamp, cujos objetos banais ascenderam ao status de arte embasados num discurso conceitual, percebe-se a partir dos anos 80 um maior cuidado com a plasticidade e outros aspectos.

Mesmo que se apresente como obra conceitual, por vezes, ela se mantém plástica, reivindica certa complexidade em suas operações técnicas, ou demonstra a capacidade que tem de reinterpretar a realidade ao modo da encenação e da ficcionalização. (ENTLER¹³⁷, 2011).

Gilvan Barreto criou suas próprias paisagens. Inventou um país unindo as paisagens exteriores com suas paisagens interiores, e foi em busca de elementos que contassem sua história imaginada. As fotografias de Barreto, especialmente em *Moscouzinho* - lugar onde seu universo imaginário particular foi traduzido em imagens -, passam a constituir documentos de uma época. Assim ele acabou criando para nós documentos que comprovam a existência de seu país inventado, como as coisas velhas que parecem verdadeiras por

¹³⁵ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*, apud ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea, entre olhares diretos e pensamentos obtusos. Revista FACOM. 2011)

¹³⁶ ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea, entre olhares diretos e pensamentos obtusos. Revista FACOM. 2011

¹³⁷ Idem

esquecermos que nasceram como ficção. Como explica Nietzsche no seu *Livro do filósofo*¹³⁸:

O que é então a verdade? Uma multiplicidade incessante de metáforas, metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, regulares e constrangedoras: as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível (...). (NIETZSCHE, p. 69)

Segundo Marcelo Coutinho, a movência do ser leva ao colapso das categorias. “Se você criticou a identidade e vai em direção à singularidade, o colapso das categorias não incomoda”¹³⁹. O Gilvan fotógrafo, como tantos outros poderia seguir um padrão técnico, uma modelização, mas afirma que buscava sempre fazer diferente para não criar para si uma padronização. Já se via aí a semente do que atualmente ele passou a buscar: as singularidades, a diferença, não a cópia, mas o simulacro, a cópia imperfeita. O Devir que opera na essência do artista reverbera em sua obra. Não se trata mais da fotografia que pesca o real, mas que cria o real. Assim, sua obra a partir de *Moscouzinho* o transporta para outra esfera, a da arte. A obra faz nascer o artista que nasce da obra, como pontua Heidegger:

Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir da actividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre de arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. (Heidegger, 1977, p.11)

A dissertação, assim como o trajeto artístico, é um processo em construção. Alicerces e paredes precisam ser erguidos para que a obra se sustente de pé. E essa arquitetura é fruto de um amadurecimento. Vimos como se deu o processo de Gilvan Barreto na construção das suas obras *Moscouzinho* e *O Livro do Sol* e como a mudança de postura, a influência de outros autores não só dentro da fotografia, mas na pluralidade das artes em geral como literatura, cinema, pintura, música; e a liberdade com que se permitiu criar, incluindo a ficção nas imagens, trouxeram mudanças significativas e irreversíveis na sua proposta de trabalho e no seu processo criativo.

Gilvan Barreto aponta a literatura como a principal fonte de inspiração e transformação de seu trabalho. A literatura serve como alimento, ampliando seu repertório e trazendo a

¹³⁸ NIETZSCH, Friedrich. O Livro do Filósofo. Escritos entre 1872 e 1875 que tiveram publicação póstuma.

¹³⁹ Anotações de aula proferida pelo Prof. Dr. Marcelo Coutinho (UFPE) em 17.12.2013.

possibilidade de enxergar as imagens contidas no texto literário. Mesmo movimento apontado por Sebastião Barbosa. Em resposta à pergunta de Ana Maria Mauad sobre como “havia deixado de ser um fotógrafo circunstancial que atuou na *Revista Manchete* por cerca de 10 anos para tornar-se o fotógrafo conceitual da babel de latas”, Sebastião Barbosa atribui a mudança à literatura. “Eu acho que a arte mais completa que existe é a literatura. [...] A literatura que eu vejo não é verbal, não é a letra, mas a de imagens que vêm sugeridas lá: no romance, na poesia, na biografia... [...] É uma construção mental primeiro.” (2012).¹⁴⁰

Sobre este mesmo processo, de mudança necessária ao fotojornalista que ingressa na arte, Alexandre Severo afirmou que “esse movimento é pra dentro, não é só pra fora”¹⁴¹, reforçando o que disse Barbosa acima: “É uma construção mental primeiro”. O texto contém imagens e a imagem contém texto. Ambos são formas de discurso e de construção de narrativas.

Severo, Barbosa e Barreto se utilizaram da literatura ou outras fontes como alimento num movimento para dentro até que houvesse o amadurecimento interno da obra que eclodiu num movimento para fora. Algo que precisava ser externado, como disse o cineasta russo Andrei Tarkovski, já citado, o tema amadurece dentro do artista “como um fruto e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...” (1998, p. 49).

Partindo da construção da obra e sua difusão, surgem as críticas, o reconhecimento e entram em cena os meios de legitimação artística. O mercado criou mecanismos para selecionar os escolhidos. Para expor numa galeria não basta querer, há antes que ser legitimado e passar pelo crivo curatorial, o olhar experiente de um profissional cuja função é escolher e definir o que e como vai ser exposto, sempre baseado num discurso, no perfil curatorial do espaço em questão ou nas práticas do momento. Uma das críticas paulistanas recebidas por Gilvan quando da premiação do *Livro do Sol* na FCW¹⁴² de Arte foi de “mais uma vez um prêmio para o sertão”. A crítica levou ao questionamento do próprio Gilvan: será que há uma paisagem esgotada? Há aí um embate de geografias regionais. Claramente que a paisagem não se esgota desde que os olhares sobre ela sejam outros e nos façam respirar um ar renovado.

¹⁴⁰ Em sua resposta Sebastião Barbosa atribui também à convivência com Nise da Silveira. Nise era uma psiquiatra alagoana que foi aluna de Carl Jung e era contra as técnicas agressivas e o confinamento no tratamento das doenças mentais. Revolucionou o tratamento psiquiátrico através da arte, com seu ateliê de modelagem e pintura, numa tentativa de reatar o vínculo soa pacientes com a realidade. Fundou o Museu de Imagens do Inconsciente para expor os trabalhos dos pacientes e resguardar estes documentos. Para Sebastião Barbosa, a Dra. Nise da Silveira o ajudou a conviver pacificamente com a sua “profunda loucura”.

¹⁴¹ Conversa com a autora através de mensagens pelo Facebook em 2014.

¹⁴² Fundação Conrado Wessel

Essa “poética das migrações” que encontramos em Gilvan, - tanto na invenção de uma geografia imaginária e universal em *Moscouzinho*, como no Livro do Sol, em que ele se coloca como um estrangeiro que vê no sertão as mesmas paisagens de outros continentes, a mesma seca, a mesma dor, - é um resultado do encontro e do embate da paisagem interior do artista com outras paisagens “estrangeiras”, evidenciando a crítica a hierarquias e a centralidades geopolíticas (Catanni, 2007, p.31). Tudo isso nos faz perceber a necessidade de valorização das nossas paisagens, imagens e pensamentos.

O imaginário do sertão pelo olhar nordestino é diferente do olhar 'estrangeiro'? Ou o próprio fotógrafo do litoral já não é um estrangeiro ao mirar o sertão? Não seríamos todos estrangeiros a partir do momento em que passamos a enxergar nossas paisagens interiores? E se ousarmos sair da geografia física e enxergar a geografia imaginária, a da memória? Sair da foto pescada e cultivar ou recriar outras paisagens. Não seria a hora de estimular esta provocação também no fotojornalismo?

Esse caminho de olhar o mundo com novos olhos, livres de amarras e de preconceitos pode nos abrir novos horizontes, como propõe Gilvan, no intuito de um diálogo universal e sem fronteiras. A inquietação desse novo olhar repercute na arte e a legitimação artística se apresenta em várias instâncias. De acordo com as entrevistas e catalogação de publicações em sites e jornais percebemos uma ampla rede de legitimação. Partimos das instâncias classificadas por Clarissa Diniz e observamos em diversas publicações (em anexo) como esta rede se apresenta: autolegitimação (Gilvan passa a reconhecer o amadurecimento da sua linguagem e a perceber claramente uma mudança em seu processo criativo), legitimação pelos pares (outros fotógrafos e artistas o citam como referência, nomeando-o “mestre”, “grande fotógrafo”, “artista”), pelos especialistas (curadores o reconhecem como artista), pelas instituições (as premiações como o Conrado Wessel de Arte 2013, os editais de cultura, entre outros), pelo mercado (suas imagens estão à venda em livros e ampliadas numa galeria no Recife), pela mídia (imprensa passou a nominá-lo artista, especialmente nas matérias e entrevistas depois da publicação de *Moscouzinho*), pelo público e pelo ensino (ele passa a ser objeto de pesquisa acadêmica e professores utilizam seu nome em sala de aula, é convidado a dar cursos, palestras e participar de debates em Universidades).

O terceiro livro, *Sobremarinhos* (Ed. do autor, 2015), marca os 20 anos de carreira do autor, e retrata a volta ao mar.

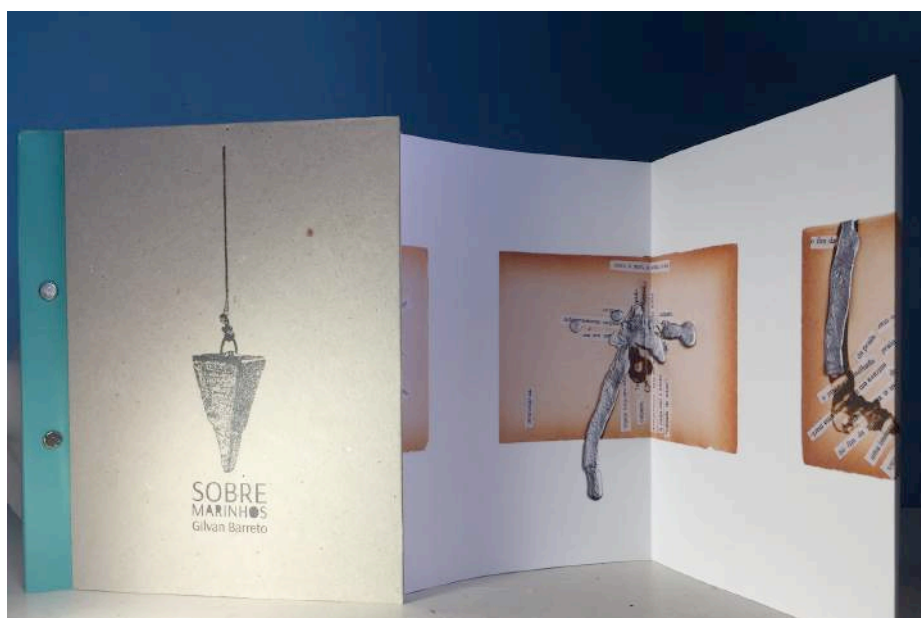
Com *Sobremarinhos* comemoro 20 anos de fotografia e finalizo a trilogia iniciada com o livro *Moscouzinho*, seguida de *O Livro do Sol*. Cada um com suas peculiaridades, têm em comum os ciclos da vida, os desejos de

infiltrar cinema e literatura no fazer fotográfico. Além disso, a relação entre homem e natureza. Na terra em chamas do vermelho Moscouzinho, nas pedras e nos sonhos de água de O Livro do Sol e nas turbulências da vida deste mar rasgado e remontando em camadas de papel vegetal.

A fotografia impressa nestas páginas renasce em outras formas aos olhos de cada leitor, na dinâmica das correntes marinhas. Cada vida tem um ritmo, um roteiro. Neste livro, páginas se desdobram e podem ser suprimidas, alternadas, e a história recontada e reordenada para que cada leitor dite seus inícios, meios e fins. (...)

Sobremarininhos é também teatro, tablado de celebrações das chegadas e partidas. (...) ¹⁴³

Figura 56- Livro Sobremarininhos, de Gilvan Barreto



Fonte: Dias (2015)

Baseado na obra de Albert Camus, *Diário de Viagem* (1978) e *O estrangeiro* (1957), também tem a morte, e os acasos que ditam os descaminhos da vida, como tema central da trama. “Hoje, mamãe morreu” é a frase que abre o livro *O Estrangeiro*, narrado por Meursault. A indiferença marca a vida desta personagem, que num grito de cólera na beira da morte ecoa:

Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia. (CAMUS, 1957, p. 125)

¹⁴³ Gilvan Barreto

Figura 57- Entre o Sol e o Mar # Das culpas do Sr Meursault, 2015



Fonte: Dias (2015)

Figura 58- S/ Título #Retratos Abissais, 2015



Fonte: Barreto (2015)

Gilvan Barreto é inquieto, não para e deixa pistas do que está por vir. Uma exposição para o início de 2016, um projeto sobre violência, outro mais sobre Albert Camus, autor que o inquieta atualmente, e muitas colagens. Tudo caminha para o papel. E nessa “arqueologia de ficções” trilhada por Gilvan, ele reconstrói o passado, construindo o futuro. Se a morte é um apagar de memórias, Gilvan restitui o passado em suas fotografias, enganando a morte. E aí sua fotografia morre e renasce a cada trabalho, ganhando um novo corpo. Em *Sobremarinhos*

ele utiliza muito mais fotocollagens que a fotografia propriamente e interfere com chumbo (Fig.57), lembrando o peso da culpa. Pescar imagens já não o satisfaz.

Eu quero fazer as coisas onde a grande história não seja o esforço, o acaso, o instante decisivo, que sejam uma reflexão, um pensamento sobre determinado assunto. Não interessa ir para a rua e pescar imagens, catá-las. Eu quero fabricá-las (...).(BARRETO)¹⁴⁴

A fotografia é carregada de símbolos, discursos e a busca por novos materiais parece ser uma tentativa de ultrapassar o suporte. Em entrevista concedida a Christian Carvalho Cruz, do Estadão Gilvan é questionado se a fotografia não o basta. A resposta dele reflete a vontade de fazer fotografia, abraçá-la e ao mesmo tempo expandir seus limites.

Invisto na escrita como processo de desenvolvimento e compreensão dos meus projetos. Não é minha intenção usá-la como fim. A literatura incita a criação de imagens, este é o plano. É do ofício de criar imagens que gosto. Sei que alguns dos meus trabalhos se conectam com outras linguagens, chamam outros suportes e técnicas. E não tenho a menor intenção de impedir este movimento. Vou aonde sentir necessidade. Mas isso não quer dizer que a fotografia não me basta. Onde estão os limites? Quem os desenhou? Porque tudo isso não pode ser abarcado pela fotografia? (BARRETO)¹⁴⁵,

Gilvan Barreto abre as asas para alçar voos em sua potencia máxima. Usando como referência Walter Benjamin (1987), Fabiana Bruce afirma: “Considerando que a fotografia é um lugar intermediário, no sentido de que não é que nem somente arte, nem somente técnica, nem somente política, nem somente magia, nem somente aquele que fotografa, nem somente o fotografado, nem somente o observador” (2005, p.242).

Acrescentamos que “o fotógrafo” não é nem somente fotógrafo, nem somente artista, é tudo isso sem necessidade de rótulos ou fronteiras, pois a fotografia expandida expande também a palavra (conceito) fotógrafo, até que ela não caiba mais em si. Nomear um ente, por vezes limita e empobrece o significado, que pode suscitar várias interpretações e despertar as mais diversas imagens a depender do repertório de quem fala ou ouve. Deixemos certas palavras abertas, capazes de agregar imagens pois como observa o poeta Manoel de Barros:

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Gilvan Barreto à autora através do Skype em 07.04.2015

¹⁴⁵ Disponível em <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,como-as-mares,1696980>>

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem¹⁴⁶.

Ao final, quando passamos a entender melhor os discursos da arte e seus horizontes de significação, do diálogo com autores e outros trabalhos fotográficos vamos criando um domínio de pensamentos, imagens e intenções. Percebemos que a capacidade de enxergar é fruto de um amadurecimento, e que estamos no início da jornada com infinitos caminhos pela frente. Seguimos procurando ver *cobra de vidro fazendo volta atrás da casa*, até encontrarmos nossas próprias paisagens, e vamos preparando o salto até a descoberta da nossa própria voz.

¹⁴⁶ BARROS, Manoel. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael, **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 – (Coleção mundo da Arte).

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução. Estela dos Santos Abreu, Claudio C. Santoro; 16 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012 (ano de publicação original 1990).

AURORA, Revista. Revista Aurora. Disponível em <http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2013/08/vidas-infratoras/> Acesso em: 29 fev. 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Sebastião. **Reinvenção da Fotografia**: Afirmação da Fotografia. Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. 2012. Disponível em: <<http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>>. Acesso em: 02 de novembro de 2013.

BARRETO, Gilvan. **Moscouzinho**. Recife. Editora Tempo D'Imagem, 2012.

_____, **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D'Imagem, 2013.

_____, **Sobremarinhos**. 1. ed. São Paulo: Editora do Autor, 2015.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Editora Leya, 2011.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____, **A retórica da imagem**; Óbvio e obtuso. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

_____, **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza, 8ª edição, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas** – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. **O Livro da metaficção**. RJ, Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. - 36ª edi- Rio de Janeiro: Record, 2014 (Escrito originalmente em 1957)

CATTANI, Iclesia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUJOLLE, Christian. Tête-a-tête com Christian Caujolle. Sala de Prensa. 19 mai. 2000. Ano III, Vol. 2. Entrevistadores Antônio Ribeiro e Flávio Rodrigues. Disponível em: <<http://www.saladeprensa.org/art124.htm>>. Acesso em 10 jun. 2014.

CHALHUB, Samira. A metalinguagem. 4. ed. São Paulo. Ed. Ática. 2005

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em Fotografia: Da pesquisa à exposição.** [Livro eletrônico]. São Paulo: Prata Deisgn, 2013

_____,. Entrevista. In: BELÉM, Alexandre. **Olhavê: Entrevista/** Alexandre Belém e Geórgia Quintas. – 1.ed.- Fortaleza, CE: Tempo D’Imagem, 2012. (p.93)

_____, **Fotojornalismo: Realidades Construídas e Ficções Documentais.** São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2008

CIA DE FOTO. Moscouzinho por Cia de Foto. Folha de SP. 06 dez. 2012. Disponível em <<http://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2012/12/06/moscouzinho-por-cia-de-foto/>>. Acesso em: 06 Mar. 2013

COLI, Jorge. A obra ausente, pg.46 in SAMAIN, Ettiene (org.). **Como pensam as imagens.** - Campinas, SP. Ed. Unicamp,- 2012.

COSTA a, Helouise. Pictorialismo e imprensa: O caso da Revista O Cruzeiro (1928 -1932) In **Fotografia: Usos e Funções no século XIX.** SP: Ed. da Universidade de São Paulo. 2008.

_____,b, Helouise. Da fotografia com arte à arte como fotografia: A experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.

_____, Helouise e BURGI, Sergio. **As origens do fotojornalismo no Brasil:** um olhar sobre O Cruzeiro/ Organização Helouise Costa, Sergio Burgi. –São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012

_____, Helouise. **Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro.** (2012) in As origens do fotojornalismo no Brasil. –São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea.** Coleção Arte & Fotografia. São Paulo: Editora WMF, 2010.

CRUZ, Christian Carvalho e BRANT, Beto. **Como as marés.** Jornal Estadão em 30.jun.2015. Disponível em <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,como-as-mares,1696980>>. Acesso em: 02 de jul de 2015.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum** , apud ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea, entre olhares diretos e pensamentos obtusos. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos: guia enciclopédico da Arte Moderna.** São Paulo: Cosac&Naif, 2010.

DINIZ, Clarissa. Crachá: **aspectos da legitimação artística.** (Recife – Olinda, 1970 a 2000): Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008

DIOLÉ, Philippe. Le plus beau désert du monde, Albin Michel, p. 178 apud BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**, [tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes. 2005 (Edição original 1999), pg. 211.

DUBBOIS, Philippe. "**Diálogos sobre a pesquisa em fotografia**", In: "E agora, fotografia?", com curadoria de Livia Aquino, Pio Figueiroa, Eder Chiodetto e Ronaldo Entler. Sesc Consolação, 10/11/2014 Disponível em :<http://vimeo.com/111774185> Acesso 20. Fev. 2015

_____,. "**O ato fotográfico**". Lisboa: Ed. Vega, 1992.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ENTLER, Ronaldo. **Fotografia Contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos**. Revista FACOM. 2011.

_____, "Sentimentos em torno da fotografia contemporânea". Icônica. São Paulo, 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea/>>. Acesso em 15 jun. 2013.

_____, "Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea". (2009) Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, volume 1. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011

FANTAZZINI, Fábio. **A fotografia, o preconceito e por que ele existe**. In SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005

FIGUEIROA, Pio. "Pio Figueiroa fala a Zumm sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre". Entrevistador: Bruno Ghetti. São Paulo. 14 abr. 2014. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre/>>. Acesso em 06 jun. 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. (texto originalmente publicado em 1920).

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**. fotografia y verdad, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000

FOTOGRAFIA: **Manual completo de arte e técnica**, Adaptação da série Time-Life Books: The library of photography. Editora Abril Cultural, 1980

FUNARTE. Fundação Nacional de Artes (Funarte). *XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia*. Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/#ixzz3Y34SJDQ2>> ("Sobremarinhos" foi selecionado pelo XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, prêmio oferecido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Módulo 1: Projeto de livre criação fotográfica. A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes

visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Informações retiradas do site oficial.) Acesso em 03 mar. 2015.

FUNCULTURA. O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Informações retiradas do site oficial. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/#sthash.7Bs16kb1.dpuf> Acesso em 03 mar. 2015.

GENETE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degree*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais). In: Edição brasileira de *Palimpsestos de Gérard Genette: uma experiência Transtextual*. Org. Sônia Queiroz. Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010

HEIDEGGER, Martin, **A origem da obra de arte**. Ed. Edições 70, 1977.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**.-São Paulo. Ed. Hucitec/ Ed. Senac SP, 2005.

LAURENT, Olivier. Stranger than fiction: Should documentary photographers add fiction to reality? - British Jounal. 30 ago. 2013. Disponível em: <http://www.bjp-online.com/2013/08/stranger-than-fiction-should-documentary-photographers-add-fiction-to-reality/>> Acesso em Set 2013

LIPPMAN, Walter, Public Opinion, 1922. apud PENA, Felipe. Teoria do Jornalismo. 3ª Edição. São Paulo: Contexto, 2012

LIRA, Ana. **Voto**. 1ª edição - Ed. Pingado Prés. 2014

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário**: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. -3.ed. – Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MAM_SP- Poder Provisório. Fotografia no acervo do MAM. São Paulo. Disponível em <http://mam.org.br/exposicao/fotografia-no-acervo-do-mam/>> Acesso em 16 jun 2014 (Informações da exposição no site oficial do MAM de 31 de Março a 15 de Junho 2014.)

MANZON. Manzon. Site oficial de Jean Manzon. Disponível em <http://www.acervojeanmanzon.com.br>> Acesso em 21 abr.2015

MÁRQUEZ, G.G. et al. Me alugo para sonhar: oficina de roteiro de Gabriel Garcia Marquez. Trad. Eric Nepomuceno e M. Do Carmo Brito. Niterói, Casa Jorge Editorial,1997 apud. SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: Construção da obra de arte**, SP, Horizonte, 2006.

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa**: o fotojornalismo e a

escrita da história contemporânea. SÃO PAULO, v.24, N.2, P.41-78, 2005

_____, “Sebastião Barbosa e a Fotografia contemporânea”. In: BARBOSA, Sebastião. Reinvenção da Fotografia: Afirmação da Fotografia. Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. 2012. Disponível em: < <http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>>. Acesso em: 02 de novembro de 2013. (Este texto integra o projeto intitulado: “o olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da História, Brasil (1960-1990)” CnPq 2011-2014)

MELO NETO, João Cabral de. Os três Mal Amados. In **O Cão sem Plumaz**. João Cabral de Melo Neto; [prefácio de Armando Freitas Filho; estabelecimento do texto e bibliografia de Antonio Carlos Secchin]. –Rio de Janeiro: Objetiva, 2011

MOURA, Diógenes. Ergo meu crânio repleto de versos. In BARRETO, Gilvan. **Moscouzinho**. Editora Tempo D’imagem. Recife-PE .2012

MUSEU DESCOBRIMENTOS. Museu dos Descobrimentos/Centro de Interpretação "A Descoberta do Novo Mundo (DNM)". Belmonte- Portugal. Disponível em <<http://cm-belmonte.com/?q=node/10>> Acesso em 03. mar.2015

NIETZSCHE, Friedrich, **O livro do filósofo**, (escritos de 1872-1875) Ed. Centauro, 5ª edição.

OLHAVÊ. Blog. Blog OlhaVê. Disponível em: <olhave.com.br/blog> Acesso em jul.2014

OWENS, Craig. “L’impulsion allégorique: vers une théorie, du pos-modernisme” (1980), In ROUILLÉ, André: **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009. (original publicado pela Gallimard em 2005; tradução Constancia Egrejas)

PALMA, Luis González. Site oficial do fotógrafo. Disponível em <<http://www.gonzalezpalma.com/declaraciondeartista.php>>. Acesso mar 2015

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

PERSICHETTI, Simonetta. Séries Premiadas do fotógrafo Alexandre Severo são expostas. Entrevistador: Antonio Gonçalves Filho. O Estado de São Paulo. São Paulo. 25 fev 2015. Disponível em <http://www.territorioeldorado.limao.com.br/musica/mus328135.shtm>. Acesso em Março 2015

PHOTO ESPAÑA. Photo España, festival internacional de fotografía y artes visuales. Disponível em < <http://www.photoespanabr.com>> (Festival criado em 1998. Segundo o site oficial “En la actualidad se ha convertido en uno de los grandes acontecimientos de artes visuales del mundo y en uno de los mayores foros internacionales de la fotografía cuyo prestigio, reconocido por los críticos más destacados, ha posibilitado que se convierta en una cita ineludible. Informações retiradas do site oficial.)

PICTURE *Picture of the Year (Reuters)* é uma seleção das melhores fotografias da ano, sde acordo com a agência de fotografia internacional Reuters. Disponível em<

<http://www.reuters.com/news/picture/pictures-of-the-year?articleId=USRTXRC8R>> Acesso em Março 2015

PODER Provisório. Fotografia no acervo do MAM. MAM- SP. São Paulo, [2013?]. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/fotografia-no-acervo-do-mam/>>. Acesso em 14 jun. 2013. [A exposição foi realizada entre os dias 31 de Março a 15 de Junho com curadoria de Éder Chiodetto]

POY LATAM. Picture of the Years Latin América (POY Latam). Disponível em <<http://poylatam.org>> (Prêmio foi criado em 2011 para celebrar a excelência na fotografia documental e artística na América Latina, não tem fins lucrativos e se converteu num dos maiores e mais importantes concursos de fotografia da região.)

QUINTAS, Georgia. **Gilvan Barreto**. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013

ROUILLÉ, André: **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009. (original publicado pela Gallimard em 2005; tradução Constança Egredas)

RUMOS. do Itaú Cultural. Disponível em <<http://novo.itaucultural.org.br/conheca/programa-rumos/>> Acesso em Março 2015 (Prêmio criado em 1997, o Rumos é o principal meio de apoio do Itaú Cultural à cultura brasileira. O objetivo do programa é valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país e premiar artistas e pesquisadores de várias áreas. Informações retiradas do site oficial.)

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística- SP: EDUC, 2008

_____, **Gesto Inacabado**: processo de criação artística- São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998

_____, **Redes de Criação: A construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SAMAIN, Etienne .**Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____, (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: HUCITEC e Ed. SENAC, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**- São Paulo: Nobel, 1986

_____, “Panorama da Arte Tecnológica”. In: LEÃO, Lucia. (org.) **O Chip e o Caleidoscópio**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

MORAES, Fabiana e SEVERO, Alexandre. Os Sertões. Jornal do Commercio., Recife Disponível em <http://www2.uol.com.br/JC/sites/sertoos/>

SEVERO, Alexandre. **Sertão de Dentro: invenção e encontro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Fotografia) – Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP),

Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Marketing, São Paulo, BR-SP, 2013.

SIBA. **Preparando o Salto**. Disponível em <http://letras.mus.br/siba/preparando-o-salto/> Acesso em Mar 2014

SILVA, Diego Carvalho da. **Manoel Rodrigues Calheiros**: trajetória do médico e político. Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/430_trabalho.pdf>

SILVA, Fabiana Bruce Da. **Caminhando numa cidade de luz e sombras**: a fotografia moderna no Recife na década de 1950. Recife: Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, 2013.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SMITH, W. Eugene. Fotoperiodismo (1948). In FONTCUBERTA- **Estética da fotografia** Una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003

SOULAGES, François. **As Razões de um Deslumbramento**. Sobre o Projeto de Eder Chiodetto. In: CHIODETTO, Eder (Org.). Geração 00: A nova fotografia brasileira.; - São Paulo: Edições SESC. São Paulo, 2013.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. - Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis. Letras Contemporâneas, 2000

STELZER, Otto. **Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos**. Título Original Kunst und Photographie Kontakte. Einflüsse. Wirkungen. R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1978. Versión catellana de Michael Faber-Kaiser. Editorial Gustavo Gili, S.A.,Barcelona, 1981.

TAGG, John. **El peso de la representación**. *Ensayo sobre fotografía e historias*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, 1988

TALESE, Gay. Entrevistado do Programa Roda Viva. 07 set 2009. Vários entrevistadores. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ypskYD7EPMA&feature=player_embedded> Acessada em 8 de set. 2014

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**; [tradução Jefferson Luiz Camargo].- 2ª ed. -SP:Martins Fontes,1998.

TARKOVSKI, Arsêni. **Poesia Soviética**, trad. e org. Lauro Machado Coelho, São Paulo, Ed. Algor, 2007

VLADMIR HERZOG, Prêmio. Disponível em < <http://www.premiovladimirherzog.org.br/o-premio.asp>> Acesso em Mar 2015 (OPrêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e

Direitos Humanos foi criado por sugestão do Comitê Brasileiro de Anistia de Minas Gerais em 1977. Não tem envolvimento de empresas, instituições e segmentos jornalísticos, nem distribui premiações em dinheiro. O prêmio é disputado pelo seu prestígio.)

WAGNER, Bárbara. Conversamos com Bárbara Wagner sobre Foto, Povo e Pop. Entrevistadora Helena Wolfenson. Revista eletrônica Vice. 20 ago. 2014. Disponível em <http://www.vice.com/pt_br/read/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop>. Acesso em Mar 2015

WAGNER, Bárbara. **O que é bonito é pra se ver**. Entrevistador: Roel Arkesteijn. Exerto do texto de apresentação do livro. Disponível em <http://cargocollective.com/barbarawagner/O-que-e-bonito-e-pra-se-ver-That-which-is-beautiful-must-be-seen> Acesso em Mar 2015

_____, Maracatu Estrela Brilhante Texto de apresentação das fotografias do maracatu Estrela Brilhante. Disponível em <<http://cargocollective.com/barbarawagner/Estrela-Brilhante-Shining-Star>> Acesso em Mar 2015

WOLF, Francis. **Por trás do Espetáculo**: o poder das imagens. IN: NOVAES, Adauto. Muito Além do espetáculo. SP: Ed. SENAC, 2005

LINKS DE ENTREVISTAS

Observamos nas matérias publicadas em sites, revistas eletrônicas e jornais que após a publicação do livro Moscouzinho, o “fotógrafo” Gilvan Barreto passa a ser chamado, também, de “artista”.

ABERTURA da exposição Arqueologia de Ficções, de Gilvan Barreto Ateliê da Imagem. 13 mai 2013. Disponível em: <<http://ateliedaimagem.com.br/blog/2014/05/abertura-da-exposicao-arqueologia-de-ficcoes-de-gilvan-barreto-bate-papo-com-o-artista/>>

ALMEIDA, Camila. O Livro do Sol. Revista Aurora. Diário de Pernambuco. Sessão Ensaio. 12 out. 2013. Disponível em: <<http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2013/10/o-livro-do-sol/>>

ARQUEOLOGIA de Ficções de Gilvan Barreto . 8 mai 2014. Disponível em: <http://arteseanp.blogspot.com.br/2014/05/arqueologia-de-ficcoes-de-gilvan.html>

BARROS, Isabelle. Gilvan Barreto apresenta olhar sobre o mar em novo livro. Diário de Pernambuco. 29.04.2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/29/internas_viver,573976/gilvan-barreto-apresenta-olhar-sobre-o-mar-em-novo-livro.shtml>

BELÉM, Alexandre. Gilvan Barreto. 19 nov 2013. Revista Veja. Blog Sobre Imagens. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/brasileiros/gilvan-barreto/>>

BELÉM, Alexandre. Moscouzinho. 23 set 2012. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/moscouzinho/>>

CONTENTE, Renato. Olhar de trovão sobre o chão seco. Folha de Pernambuco. Caderno Programa. 21 nov 2013. Disponível em:

<<http://www1.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/edicaodigital/arq/2013/11/0023.html>>

CONTENTE, Renato. Pequeno Encontro de Fotografia começa nesta quarta. Folha de Pernambuco. 21 mai 2014. Disponível em:

<<http://www.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/cultura/noticias/arqs/2014/05/0099.html>>

CONTENTE., Renato. Mapa de uma Geografia Afetiva. Folha de Pernambuco. Caderno Programa. 26 set. 2013 (p.31) Disponível em <

<http://www.folhape.com.br/edicaodigital/2013/Setembro/26/index.html#30>> (Gilvan é citado como “artista e fotógrafo”)

COSTA, Walter. Moscouzinho de Gilvan Barreto. Revista Eletrônica Fórum Foto. 27 ago. 2013. Disponível em <<http://www.forumfoto.org.br/moscouzinho-de-gilvan-barreto/>> Com vídeo < <https://vimeo.com/73258140>>

DÓRIA, Adriana. Moscouzinho, uma cidade inventada. 16 out 2012. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/blog/?p=1063>>

ENSAIO resgata a história política de Jaboatão dos Guararapes, a "Moscouzinho. Folha de Pernambuco, Pernambuco, 16 jan 2013. Conteúdo da Agência Brasil. Disponível em:

<<http://www.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/cultura/noticias/arqs/2013/01/0103.html>> Acesso em Março 2014 (A matéria cita Gilvan como fotógrafo e artista: um livro de arte que o **fotógrafo** Gilvan Barreto/ “documentam o território afetivo do **artista**”).

EXPOSIÇÃO Arqueologia de Ficções Gilvan Barreto. Tour Virtual./ QUINTAS, Georgia. Texto Crítico Arqueologia de Ficções. 2013. Disponível em: <http://www.ateliedaimagem.com.br/mostraExposicao.php?exposicao_id=98>

FÁBULA em Pernambuco. 10 abr 2013. Disponível em: <<http://arte1.band.uol.com.br/lembrancas-de-pernambuco/>>

FOTÓGRAFO Pernambucano Gilvan Barreto lança “road book em BH. 19 nov 2013. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/11/19/noticia_arte_e_livros,148647/fotografo-pernambucano-gilvan-barreto-lanca-road-book-em-bh.shtml>

FOTÓGRAFO Pernambucano Gilvan Barreto lança livro sobre o mar. Revista O Grito. NE10. 23 abr. 2015. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2015/04/23/fotografo-pernambucano-gilvan-barreto-lanca-livro-sobre-o-mar/>

FOTÓGRAFO recria passado comunista em Jaboatão dos Guararapes. Diário de Pernambuco. 18 out 2012. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/10/18/internas_viver,402938/fotografo-recria-passado-comunista-de-jaboatao-dos-guararapes.shtml>

FUNDO do mar retratado em novo livro do fotógrafo Gilvan Barreto. Diário de Pernambuco. 20 abr. 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/20/internas_viver,572478/fundo-do-mar-retratado-em-novo-livro-do-fotografo-gilvan-barreto.shtml> (Texto utiliza as

duas nomenclaturas fotógrafo e artista. Segundo o próprio artista”)

GILVAN Barreto e sua República Socialista do Afeto. O Globo. 18 jan 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/gilvan-barreto-sua-republica-socialista-do-afeto-7331146>>

GILVAN Barreto vence prêmio FCW de Arte com registro da seca no sertão,. Folha de São Paulo. Ilustrada 23 mar. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1430119-com-registro-da-seca-no-sertao-gilvan-barreto-vence-premio-fcw-de-arte.shtml>>

GILVAN Barreto. Entrevistador: Alexandre Belém. 28 out. 2013. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2013/10/gilvan-barreto/>>
<http://novo.itaucultural.org.br/explore/blogs/rumos-2/quebrando-os-limites-da-fotografia/>

LACERDA, Mariana. Retrato da Ausência. Revista Continuum 39. Out/ nov. 2012. Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/continuum_39/24>

MACAU, Clarissa. A fotografia não pode estar presa ao dispositivo. Revista Continente. 06 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/12-revista/8904.html>> (Texto cita: Hoje, o trabalho de Gilvan amadurece artisticamente, e está em diálogo com o de fotoartistas, como o paulista Gui Mohallen (*Welcome home*, 2012) e o carioca Edu Monteiro (*Saturno*, 2013).)

MELO, Ingrid. O filho pródigo de uma cidade quase real. 18 out 2012 Disponível em: <http://www1.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/10/18_10_2012/0004.html>

MOSCOUZINHO, a construção de uma República do Afeto (parte1). Revista OLD. n. 18. Sessão Fissuras. 2012. Disponível em: <<http://issuu.com/felipeabreu/docs/old18>>

MOURA, Diana. O Livro do Sol, do artista pernambucano Gilvan Barreto, confronta paisagens do Sertão com o mundo real. 21 de nov de 2013. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2013/11/21/o-livro-do-sol-do-artista-pernambucano-gilvan-barreto-confronta-paisagens-do-sertao-com-o-mundo-real-106181.php>> (Matéria cita “artista pernambucano”; o “fotógrafo e artista plástico Gilvan Barreto)

O SERTÃO e as faces da seca pelas lentes de Gilvan Barreto. Catraca Livre. 27 mai 2014. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/curitiba/agenda/gratis/o-sertao-e-as-faces-da-seca-pelas-lentes-de-gilvan-barreto/>> (Texto cita “A visão artística de Barreto neste trabalho o rendeu o “Prêmio Instituto Conrado Wessel de Arte”).

PEQUENO Trabalho de invenção. Revista Continente. 30 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/482-visuais/7765-pequeno-trabalho-de-invencao.html>>

RECIFE ganha espaço dedicado à fotografia. Revista SIM. 25 set 2013. Disponível em: <http://revistasim.ne10.uol.com.br/2013/09/recife-ganha-espaco-dedicado-fotografia/>

RUMOS 2013-2014: quebrando os limites da fotografia. 16 de abril de 2015

SALES, Thayanne. “Gilvan Barreto estreia mostra no CCI.” 24 set. 2013. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2013/09/24/gilvan-barreto-estreia-mostra-no-cci/>> (Matéria cita Gilvan como fotógrafo e artista: fotógrafo pernambucano” e “infância do artista ao lado dos pais e da família”)

TOSETTO, Guilherme. Fotógrafo revisita infância vivida em cidade comunista em Pernambuco. G1. São Paulo. 21 set 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/fotos/noticia/2012/09/fotografo-revisita-infancia-vivida-em-cidade-comunista-em-pernambuco.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter>

LISTA DE REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

FERREIRA, Alcione. **Em Conflito com o Mundo**. Revista Aurora. Pernambuco, 24 ago. 2013. Disponível em: <<http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2013/08/vidas-infratoras/>>. Acesso em: 29 fev. 2015. [Figura 1 (p. 29) e Figura 2 (p.35)]

SEQUEIRA, Alexandre. Série Nazaré de Mocajuba. **Branca**. Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia. Disponível em <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/296/obra/1108/>> Acesso em: 17 jan 2015. (Reprodução autorizada) Outras informações sobre o autor <<http://alexandresequeira.blogspot.com.br>> [Figura 3 (p. 36)]

SEVERO, Alexandre.. Série Sertanejos. **O Beato, 2009**. Caderno Especial Os Sertões, publicado no Jornal do Commercio em 2009. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/sites/sertoos/>> Acesso em [Figura 4, p. 37]

SEVERO, Alexandre. **Série À Flor da Pele**. 2009. Fotografia publicada no Jornal do Commercio. Disponível em: <<http://www.alexandresevero.com.br/index.php?/projetos/a-flor-da-pele/>>. Acesso em 20 jan 2014 [Figura 5, p. 39]

DIAS, Cristiana. **S/ Título**. Fotografia do Morro da Conceição para registro da Exposição do Projeto Morro de Fé, com fotografias de Beto Figueiroa. 2014. Acervo Pessoal. [Figura 6, p. 40]

FIGUEIROA, Pio. Fotografia de criança em frente à Igreja do Amparo, Olinda. Matéria do Jornal do Commercio publicada em 12. mar.1996 [Figura 7, p. 41]

BARRETO, Gilvan. **Simião Martiniano**. Simião vira personagem de si mesmo. Matéria publicada no Jornal do Commercio em 18. out. 1997 [Figura 8, p. 42]

BARRETO, Gilvan. **Tuca Andrada**. Tuca Andrada, o antigalã doa TV. Matéria publicada no Jornal do Commercio em 19. out. 1997 [Figura 9, p. 42]

BARRETO, Gilvan. **Sorriso**. 1998. Fotografia publicada no Jornal do Commercio e premiada no Expocom 1998. Disponível em <http://www.unicap.br/galeria/pages/?page_id=2> e <http://www.unicap.br/galeria/pages/wp-content/uploads/2010/11/Gilvan-Barreto-0.jpg>

Acesso em 21 nov. 2014 . [Figura 10, p. 44]

WAGNER, Bárbara. [S/ Título. **Série Brasília Teimosa**. (2005-2007) Brasília Teimosa / Stubborn Brasilia. Série de 22 fotografias / series of 22 photographs. Impressão fotográfica sob plexiglass / lightjet print mounted on plexiglass Tamanhos.20 x 30 cm, 30 x 45 cm, 50 x 75 cm. Recife, Brasil, 2005-2007. Disponível em <<http://cargocollective.com/barbarawagner/O-que-e-bonito-e-pra-se-ver-That-which-is-beautiful-must-be-seen>> Acesso em mar 2014 [Figura 11, p. 48]

WAGNER, Bárbara. [S/ Título. **Série Estrela Brilhante** / Shining Star. Série de 22 fotografias / series of 22 photographs.] Jato de tinta sobre papel de algodão / inkjet prints on cotton paper 50 x 75 cm, 90 x 135 cm, 110 x 165 cm. Nazaré da Mata, Brasil, 2008-2010. Disponível em <http://cargocollective.com/barbarawagner/Estrela-Brilhante-Shining-Star> . Acesso em mar 2014 [Figura 12, p. 49]

BARROS, Chico. [S/ Título. **Exposição Arqueologia de Ficções**.] 2013. Centro Capibaribe de Imagem (CCI) Disponível em: <http://olhave.com.br/2013/10/arqueologia-de-ficcoes/>. Acesso em 09 out. 2013 [Figura 13, p. 59]

BARRETO, Gilvan. [S/ Título. **Série Líquidos, Retratos Congelados**. (2011).] Disponível em <QUINTAS, Georgia. Gilvan Barreto. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013 [Figura 14, p. 60]

BARRETO, Gilvan. [S/ Título. **Série Fronteiras 1**. (2011).] Disponível em <QUINTAS, Georgia. Gilvan Barreto. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013 [Figura 15, p. 61]

BARRETO, Gilvan. [S/ Título. **Série Fronteiras 2**. (2011).] Disponível em <QUINTAS, Georgia. Gilvan Barreto. 16 Jul. 2011. Matéria da seção Análise de Imagem. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/gilvan-barreto-1/>> Acesso em 11 jun 2013 [Figura 16, p. 62]

BAYARD, Hippolyte. **Autorretrato de Hippolyte Bayard** (1840) < Disponível em diversos sites na internet a exemplo do <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/07.html>> Acesso em 2013. [Figura 17, p. 64]

DIAS, Cristiana. [S/ **Título**. Imagem num ângulo de visão comum.]Fotos da matéria sobre um buraco na Rua Flor de Santana no dia 08 mar. 2007 para a Folha de Pernambuco. Acervo Pessoal. [Figura 18, p. 66]

DIAS, Cristiana. [S/ **Título**. Imagem em contra-plongée]. Fotos da matéria sobre um buraco na Rua Flor de Santana no dia 08 mar. 2007 para a Folha de Pernambuco. Acervo Pessoal. [Figura 169 p. 67]

BARBOSA, Sebastião. **Estúdio Externo do Sítio Vale das Videiras**- RJ. 1985. Sebastião Barbosa. Fotógrafo. Reinvenção da fotografia/ Afirmação da Fotografia. Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. Oi Futuro. (p.106) Disponível em <<http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>> . Acesso em 12 nov 2013. [Figura 20, p. 68]

BARBOSA, Sebastião. **Vale das Videiras**. 1985. Sebastião Barbosa. Fotógrafo. Reinvenção da fotografia/ Afirmção da Fotografia. Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. Oi Futuro. (p. 18) Disponível em < <http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>> . Acesso em 12 nov 2013. [Figura 21, p. 68]

BARBOSA, Sebastião. **Recreio dos Bandeirantes**. 1985. Sebastião Barbosa. Fotógrafo. Reinvenção da fotografia/ Afirmção da Fotografia. Organização Felipe Schultz Mussel. Letra e Imagem. Oi Futuro. (p.83) Disponível em < <http://www.oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2013/04/66.-LIVRO-SEBASTIÃO-BARBOSA-Layout-Livro-APROVADO-em-25-mai-2012.pdf>> . Acesso em 12 nov 2013. [Figura 22, p. 69]

Print do site de PALMA, Luis Gonazález. [S/ **Título**]. Disponível em < <http://www.gonzalezpalma.com/index.html>> Acesso em 12 mar 2015. [Figura 23, p. 70]

PALMA, Luis Gonazález. **Mörbius 15**. Série Mörbius 2013-2014. Impresion digital sobre fieltro más hilos rojos. Exposición "Centro Cultural Recoleta".Disponível em < http://www.gonzalezpalma.com/mobius_3.php> . Acesso em 12 mar 2015. [Figura 24, p. 70]

PALMA, Luis Gonazález. **Mörbius 9**. Série Mörbius 2013-2014 Catóptricas, impresion digital sobre papel de arroz. 70x70cm. Disponível em < http://www.gonzalezpalma.com/mobius_3.php> . Acesso em 12 mar 2015. [Figura 25, p. 71]

PALMA, Luis Gonazález. **Escena 13**. Série Escenas 2011. Papel fotográfico pintado a mano, película orthocromática, collage papel. 61x30 cm. Disponível em : <http://www.gonzalezpalma.com/escenas.php> Acesso em 12 mar 2015. [Figura 26, p.71]

BARRETO, Gilvan. [S./ **Título**. Caixa e Capa do Livro Moscouzinho] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D'Imagem. 2012. Disponível em <<http://olhave.com.br/2012/09/moscouzinho/>> Acesso em: 26 set 2012 [Figura 27, p. 76]

DIAS, Cristiana. [S./ **Título** Foto das páginas internas do livro Moscouzinho]. BARRETO, Gilvan. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D'Imagem. 2012 [Figura 28, p. 77]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D'Imagem. 2012 [Figura 29, p. 78]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Caderno de anotações da Série Moscouzinho (Um ano da Morte do Pai)**] 2012. 1 fotografia cor. Enviado por e-mail pelo autor. 2012 [Figura 30, p. 80]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Caderno de anotações da Série Moscouzinho (Notícia da Morte da Mãe)**] 2012. 1 fotografia cor. Enviado por e-mail pelo autor. 2012 [Figura 31, p. 80]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D'Imagem. 2012 [Figura 32, p. 83]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D'Imagem. 2012 [Figura 33, p. 85]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Imagens Pescadas)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 34, p. 86]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Imagens Produzidas)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 35, p. 86]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Documentos Inventados)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 36, p. 87]

BARRETO, Gilvan. [**Série Moscouzinho: O Fotógrafo**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 37, p. 88]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Ilha)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 38, p. 89]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Caderno de anotações da Série Moscouzinho (Peixe)** (Comício)] 2012. 1 fotografia cor. Enviado por e-mail pelo autor. 2012 [Figura 39, p. 91]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Peixe)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 40, p. 92]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (Comício)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 41, p. 94]

CHAGALL, Marc. **La Promenade**. 1917-1918 (Reprodução de imagem do pintor Chagall) Oil on canvas. 169.6 x 163.4 cm. State Russian Museum, St.Petersburg, Russia. Disponível em vários sites na internet < <http://www.abcgallery.com/C/chagall/chagall18.html> > [Figura 42, p. 95]

BARRETO, Gilvan. **Reprodução da Imagem encontrada no DOPS (O Cristo)** por ocasião da pesquisa do autor para confecção do Livro Moscouzinho. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153220657752360&set=pcb.10153220671852360&type=1&theater> > [Figura 43, p. 99]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série Moscouzinho (O Cristo)**] 2012. 1 fotografia cor. Moscouzinho. Recife. Editora Tempo D’Imagem. 2012 [Figura 44, p. 100]

DIAS, Cristiana. [S/ **Título** Foto da capa de O Livro do Sol.] Autor BARRETO, Gilvan. O Livro do Sol. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 45, p.101]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série O Livro do Sol (Cisterna)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 46, p.107]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – **Série O Livro do Sol (Escada)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 47, p.107]

SEVERO, Alexandre. [S/ **Título- Série Sertão de Dentro**] 2013 Disponível em : <<http://faunagaleria.com.br/site/type/gallery/>> Acesso em 12 mar 2014 [Figuras 48,49, p.107]

BETTINI, Gustavo e LUBAMBO, Lia. **Vale do Catimbau –PE (1444”)** - Série Entremeios Disponível em < <http://entremeiosfotos.com> > Acesso em 20 jan 2014 [Figura 50, p.109]

BETTINI, Gustavo e LUBAMBO, Lia. **Santa Rita –PE - –PE (42”)** - Série Entremeios Disponível em < <http://entremeiosfotos.com> > Acesso em 20 jan 2014 [Figura 51, p.109]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – Série **O Livro do Sol (Azulejo)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 52, p.110]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – Série **O Livro do Sol (Trampolim)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 53, p.110]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – Série **O Livro do Sol (Piscina)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 54, p.111]

BARRETO, Gilvan. [S/Título – Série **O Livro do Sol (Mergulho)**] 2013. 1 fotografia cor. **O Livro do Sol**. Pernambuco. Editora Tempo D’Imagem. 2013 [Figura 55, p.111]

DIAS,Cristiana. [S./ **Título** Foto da capa do livro Sobremarinhos.] BARRETO, Gilvan. Sobremarinhos. 1. ed. São Paulo: Editora do Autor, 2015 [Figura 56, p.117]

BARRETO, Gilvan. **Entre o Sol e o Mar # Das culpas do Sr Meursault, 2015**. Série Sobremarinhos. 1. ed. São Paulo: Editora do Autor, 2015 [Figura 57, p.118]

BARRETO, Gilvan. **#Retratos Abissais, 2015. Série Sobremarinhos**. 1. ed. São Paulo: Editora do Autor, 2015 [Figura 58, p.118]

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS E PALESTRA

1- Entrevista 1 - Gilvan Barreto

Transcrição da entrevista feita pela autora em 25.09.2013 no Capibaribe Centro de Imagem, no Recife, durante o processo de montagem da exposição Arqueologia de Ficções, com curadoria de Geórgia Quintas. As imagens são de autoria de Gilvan Barreto e foram criadas para o livro Moscouzinho. (As perguntas foram baseadas nos livros de Cecília Almeida Sales sobre crítica genética)

(Comecei a entrevista falando sobre a minha proposta de pesquisa, mas não gravei a pergunta.)

G -Recentemente eu tenho pensado sobre isso. Há alguns anos tenho pensado... Que fotografia é essa, a minha? Eu peguei a fotografia e não me via ali, entendeu? E como eu sempre fui muito ligado à música, pensei, olha, se minha fotografia fosse música seria um balé clássico. E eu acho bacana, entendeu? Acho bacana música clássica, mas não é o que mais me toca na vida. Eu queria ser Nação Zumbi. [risos] Tem alguma coisa errada. Há alguns anos venho pensando nisso. Porque provavelmente eu devo ter seguido um caminho clássico da fotografia com alguma proporção ali que é bacana, é boa, e eu acreditei, sem pensar muito nisso. Agora minhas aptidões, minhas preferências, elas se juntaram. É por isso aquela história, o lance da palavra, fotografia, representação. São todas estas coisas que estão me cercando. São lastros e a consequência. A fotografia não se alimenta só de fotografias. Ela se alimenta da literatura, e ela é feita como se fosse cinema. É elaborada. Tô pesquisando locais, a locação, são cenas. De uma maneira que você vai criando elementos como se fossem cenas. Porque num livro de fotografia clássico se espera uma unidade de linguagem. Uma coerência. Como se fosse uma coerência você ter uma unidade estética, começo, meio e fim, ou é preto e branco ou nas texturas, no borrado, na velocidade, no diafragma tudo embasado no técnico.

C- (2 56) Há uma diferença no processo de criação do seu trabalho anterior, houve uma ruptura?

G- É chato, mas eu não tenho mais saco, entendeu(?), da fotografia num sentido clássico da história. Comparando de novo com outras linguagens, a literatura, a criação é interessantíssima a partir do momento em que o cara se desprende. Passa a vida desaprendendo pra escrever de maneira bacana. Passa a vida desaprendendo. Aí quando ele desaprendeu bastante e criou todo um repertório... que frase não precisa ter mais ponto, que as palavras são reinventadas. Ele cria esse negócio todo. A poesia. Leminski... Aí eu disse - Porra, por que não cortar esse caminho, sabe? Por que a gente não fazer? Acho que é uma coisa de maturidade também, Cris. Acho que é uma coisa de você olhar e dizer assim: isso não me reflete, não reflete o que eu penso, não reflete o que eu gosto. Eu andei de saco cheio de fotografia, entendeu? Por que você vê as formas, vc vê a estrutura por trás do ensaio. Você vê a estrutura toda que apoia aquilo ali. Aí a estrutura muitas vezes é fraca, a roupagem dá um jeito ali. Aí vc não conta nada. Então a busca por imagens que tenham alguma coisa a dizer. E eu acho que esteticamente isso pode ser até uma forma. Esteticamente elas podem até ter, no meu caso, uma imperfeição. O González Palma diz assim: imagens boas têm em todo lugar.

Eu procuro a imagem que diz alguma coisa, que mexe, que cria uma sensação, que dure na tua cabeça alguns minutos, que vc recorra a ela de vez em quando.

C- (É engraçado que você fala da imagem que dura, teve um tempo em que eu queria fazer justamente algum trabalho pra entender o que é uma imagem durável)

G- E é um encontro, ela só vai acontecer se vc lá, o receptor, também tenha aquela... Então pensar em não ter sucesso. Porque quem vai querer ver essa coisa de Moscouzinho, tá? Porque é muito morte, aquela coisa que quer destruir a própria fotografia. Mas aí a minha visão disso é que aquele mundinho criado, meu, meio de luto, tudo isso aí que eu falei, ele pode ter chegado à tal coesão que se liga esteticamente...

(C-Eu acho que se liga à estética no sentido da poesia)

G- Eu digo na estética, que não tem unidade estética, ele é variado. E aí, se eu vejo um filme e boto uma cena de época, na cena seguinte eu tô de novo no presente. E se eu entro num lugar que tem uma luz verde, depois eu tenho uma luz do dia. Por que a fotografia precisa ter o mesmo tom, a mesma cor? São cenas. Claro que deve ter gente fazendo isso, mas eu não conheço. Então eu não tinha nem referência em relação a isso. Então empurrar a fotografia e dizer assim, é um filme. Eu não tinha nenhum mestre pra dizer assim, olha, o melhor caminho é esse, porque... Não tive.

C- (9 09) E Moscouzinho teve algum gatilho, algo que disparou assim...

G- Foi o meu pai, né? Quando ele adoeceu, vi que ele ia morrer. Eu sempre quis fazer essa história, é até o faro jornalístico de dizer que em qualquer lugar do mundo essa história é interessante. Ela pode atrair a curiosidade de pessoas em qualquer lugar do mundo. É uma história de uma criança que cresceu no meio político e achava que era político. E tinha um nível de vocabulário, muita informação. Na ditadura, num lugar chamado Moscouzinho, no Nordeste do Brasil. Eu sempre achei isso legal, mas só tinha a história. Só tinha como representar a história através da literatura, mas eu não sou escritor. Porque na verdade a literatura poderia ir e voltar no tempo, recriar tudo, e a fotografia às vezes não vai.

C- (10 26) Mas aí tu chegasses a traçar um roteiro...

G- Foi isso. Primeiro eu queria fazer o livro porque precisava. As coisas aconteceram quando meu pai adoeceu. Vi que ele ia morrer, então vi que era a hora pra fazer. Então esse negócio me acelerou. E aí, o que é que eu pensei? Vou fazer um documentário clássico. Vou, no máximo, visitar os lugares e procurar semelhanças. E seria uma ficçãozinha leve. Mostrar quantos casarios vermelhos, por exemplo, têm na vila, mostrar papéis da época, que é um documental aguado. Mas eu tava falando de saudade, de memória, memória da infância, uma coisa maluca da infância. E aí, eu disse: não. Tenho de me desprender. Parou. Eu vou tratar como se fosse um filme e eu vou fazer uma memória recriada. Eu preciso pesquisar essa frase direito, não sei se era (Gabriel) Garcia Márquez que falava: que o que interessa a ele é como a história o afetou. Não tentar reproduzir o que aconteceu, mas como isso me afetou. Então eu peguei e comecei o caminho normal de qualquer trabalho. Talvez não fotográfico. Fotográfico é pescar, ir logo pra rua clicar. Comecei a leitura, muita leitura. Li poesia soviética, autores comunistas, DOPS. No DOPS surgiu a ideia de que eu poderia criar meus próprios documentos. Se você vai num relatório de um araponga daqueles, você vê que o cara tá mentindo. Tá testando a habilidade artística dele. De valorizar o trabalho dele, da pesquisa que ele fez. De demonizar a pessoa. Tem um filme muito bom, alemão. Acho que é “A vida dos outros”.

C- Vc falou em ficção. Tem uma coisa boa nesse livro de Bernardo (Gustavo Bernardo, *O Livro da Metaficção*). Ele fala: “*Reconhecer a ficção, na verdade, não a torna menos verdade. Ao contrário. Torna-a a nossa verdade. Aquela que foi feita por nós*”. Aí tem muita coisa assim de trazer, e até as definições. Ele pega alguns filósofos que vem tratar a verdade de uma outra maneira. A ciência como ficção. Que a ciência seria uma necessidade de ficção. Aí eu achei super interessante. Porque vc precisa acreditar que vc tem aquela verdade.

G- E memória como invenção também, né? Memória, que memória? Eu tô vivendo aqui no mesmo tempo e a gente vai ter leituras diferentes. Imagina no tempo, entendeu? Então memória é invenção. Manoel de Barros fala uma coisa parecida com isso. O que ele inventa, ele garante que é verdadeiro. Então até mandei (por e-mail) um comentário que o jornalista falou: ah, é uma coisa solta. Eu disse: solta não! Ele é livre! Ele é...

C- Todo amarrado...

G- A-mar-ra-díssimo com o sentimento mais bruto. Então assim, não é solto. Ele é livre. Eu não gosto de falar nisso. Eu não sou intelectual, eu não sou estudioso. Nada disso, mas eu comecei a ler muito Nietzsche também. Essa coisa de “porra, te solta, velho!” Te liberta. Botar em prática a ideia do espírito livre. Mas isso foi catalisado por um momento depressivo que eu passei. Um momento pesado que eu passei.

C- E vc conseguiu estabelecer uma rotina...

G- É processo... Eu não criei uma coisa friamente calculada não, porque não precisou.

C- Mas houve alguma regularidade no processo?

G- Ah, eu passei três anos a quatro só pensando nisso. Pensando e falando sobre isso. E lendo. Tudo o que eu via era em relação a isso. Então, assim, não tinha uma obrigação de produzir tantas imagens por semana. Não tinha, mas eu tinha de naturalmente pesquisar porque até nos filmes que eu ia ver, eu já conduzia pra as coisas... Ah, qual o filme que a gente vai ver? Ah, sabe, vamos ver não sei quê? Os filmes, as coisas todas, as leituras. Então não criei assim, mas trabalhei a madrugada, várias noites. Aí eu dormia com um caderninho porque estavam muito presentes as minhas perdas. E eu sonhava muito, sonhava demais. Eu anotava aquilo tudo como quem pega um atalho pra seu subconsciente (risos) Era obsessivo. Eu só falava nisso.

C- Teve alguma coisa que servia como uma reserva poética? Alguma coisa que você voltava, como autor, literatura...

G- É, literatura. Angústia, por exemplo, de Graciliano Ramos. Não é que tem muito a ver, não é um livro... Eu não lembro mais se eu comprei Angústia. Se eu li Angústia para o livro ou se eu já tinha... Mas é um livro que me marcou. Não, foi antes. Mas me marcou muito. E, pelo sufoco, pelo clima da agonia dele, impotente. O cara não consegue realizar coisas mínimas. O cara vive realmente um problema. Li poesia pra caramba. Li Maiakovski. Finalmente li Maiakovski direitinho, entendeu? Agora não era uma pesquisa tão preocupada em reproduzir. Era uma coisa pra me alimentar mesmo. Porque até me perguntaram da outra vez: Como é que se traduz literatura em imagem? Não sei. Só sei que não pode ser literal. E o meu jeito, minha maneira é que aquilo te marca tanto que daqui há pouco você se apropria daquilo. Você nem sabe qual foi o original. Você repete. Eu que tenho uma memória ruim. Graças a Deus! E aí isso te dá mais liberdade ainda.

C- Pensa que foi você! (risos)

G- Você se incorpora daquilo. Vc já não consegue reproduzir como é que é. O livro tem muita letra. Tecla de máquina de escrever em brasa. Começo o livro com uma máquina de escrever coberta com aquele paninho roxo. Um paninho que se usa em quaresma...pra cobrir santo. Em alguns lugares também é pra cobrir espelhos em sinal de luto.

O John Reed, aquele americano autor de *Dez dias que abalaram o mundo*, acompanhou a revolução Bolchevik. Foi um golpe dentro de outro. Então eles passaram um tempo se reunindo num palácio daqueles e cobriram todos os quadros com um pano vermelho, os czares e ... aquela imagem. Eu pensei “caramba”. Os caras chegavam e diziam, olha, cobre esses caras, esses porras desses czares aí. Jogavam os panos. E aí no livro tem isso também. A tecla da máquina de escrever. Eu fiquei pensando nisso. Mais uma referência: literatura, palavra... Sim, poesia. As palavras que ardem, as palavras que queimam. Tudo isso aí é Maiakovisk. As palavras que incomodam, né? As palavras que você não quer pensar. Porque são memórias desagradáveis e isso queima fisicamente. Ele tem isso na poesia dele. Então algumas coisas são muito literais. Eu botei as teclas em brasa porque esteticamente é meio doido ou fica bonito, fica bacana...

C- (21 49) Tu lembra de acasos, que mudaram teu rumo, uma tendência...

G- Teve muita coisa, eu não sei se vou lembrar agora, mas esse ponto com a ficção dos documentos foi bem bacana. De olhar. Claro que a gente sabia disso. Todo mundo sabe que alguém mentiu, mas assim, aquilo deu uma gás a mais pra mim. De eu dizer: é isso que eu quero, juntar novos documentos. Um dia vai virar um documento de uma época. Não vai ser um documento oficial, mas é o documento de uma época. Assim como tudo que se produz aqui, agora, vai ser daqui a pouco documento de uma época. Todo esse trabalho voltado para o meio-ambiente, mobilidade urbana. Tudo isso aí vai ser documento um dia, então esse encontro com a ficção dos documentos oficiais foi bacana. Eu acho que eu fui encontrando. Eu me identificar com o trabalho de González Palma também foi outra. Ele não usa a palavra cinema, não sei se ele não enxerga ou se simplesmente ele não declare isso. Eu nunca perguntei isso a ele. Mas ele encena as coisas pra depois fotografar. Isso é cinema, né? Isso é teatro, cinema... Então tá a imagem da cama no banco de areia, tá a menina cuspiendo fogo...queimando livros. Tem Farenhaith (451, de François Truffaut), um filme que me ocorreu de novo por conta dessa perseguição dos livros. É muita coisa. Ler um pouquinho mais a história de Chagall, a história da vaca verde, da vaca azul... Moscouzinho quase que ia ter um bode verde, quase (risos). E eu queria botar bem non-sense, mesmo! Não é uma pesquisa, mas ler um pouquinho mais sobre o Surrealismo, o movimento que também foi bacana porque te diz, olha aí a infância... É na idade da infância que eu tenho de mergulhar...

C- Teve alguma limitação física, financeira, ou de acesso a documentos?

G- Sim. Primeiro a coisa financeira. Eu não tinha. Eu sempre tive estrutura bem razoável pra trabalhar. Me mandavam para o outro lado do mundo cheio de filmes, com algum dinheiro no bolso, com alguma estrutura. Não era uma *National Geographic*, mas era legal. Até fotografia, a estrutura dos jornais daqui, que não é muito boa, mas a gente como fotógrafo se acostuma com isso. A gente é colocado nos ambientes que por conta própria não íamos bater lá. Seria muito difícil costurar a sua entrada. Então a gente termina se acostumando a uma estrutura muito cômoda. E quando você tá fazendo um negócio desses a história é diferente. Então eu não tinha dinheiro e fiquei viajando muito. Aí vem a diferença com o cinema. O cinema não nos permite esse momento. No cinema é aquela coisa ou até mais. Você brinca de reizinho. Você cria a luz, manda tirar o telhado de uma casa. Então eu digo, olha, esse cinema não é o meu. Então comecei pelo que era mais barato: leitura. A leitura estava ao meu acesso. Então eu ia comprar livro no sebo. Comprava Graciliano Ramos, ele inteiro, pra entregar na

minha casa. Por R\$60,00 chegava tudo. Tudo que eu achei de Graciliano eu tinha em casa. Poesia soviética. Então busquei a leitura e fui fazer o que estava ao meu alcance econômico.

C- E acesso aos documentos?

G- Eu vim aqui (Recife). Foi tranquilo. Passei alguns dias fotografando as coisas. Aproveitava toda vez que eu vinha aqui e fazia alguma coisa. Eu tinha de ir conversar com alguém, ou ir na cidade ou alguma coisa, rever um lugar que eu morei. Sempre aproveitando uma visita, aproveitando alguma coisa marcada. Então esse trabalho de colagem veio também da necessidade. Foi criado porque eu não tinha dinheiro pra fazer outra coisa, entendeu? Comecei a olhar para a reprodução dos documentos, reprodução das fotos de família. A leitura, o gosto pelo papel velho. Então eu vi! Tem um negócio aqui bacana que eu posso fazer aqui no meu quarto. Tem um terceiro quarto no meu apartamento, então eu comecei a fazer lá. Esses documentos principalmente, eles nascem disso...

C- (29 04) E de material que tu escolhesse, de câmera...

G- É também a mesma coisa. Vai ser do jeito que der. Porque também é uma quebra com essa estrutura de fotografia que a gente tava falando. Então usei camerazinha pinhole, fiz pinhole digital aqui com Chico (Barros). Ele fez um furinho na tampinha da câmera. Fiz pinhole normal (analógico) mesmo. Usei câmeras amadoras e também uma profissional boa, uma Canon daquelas novas, mas em termos de limitações é isso. Mas os sonhos de querer fazer um negócio grandioso, um set, digamos assim. Aí você diz, não, *perái*, menorzinho funciona também. Então o livro tem muita imagem que é muito simples, simbólica. Um elemento só, dois elementos, um plano só, que eu acho que também é diferente. E uma questão de risco, né? Eu disse, não, vai ser pouco. O pouco pode ser muito.

C- (30 17) Voltando alguma coisa para o fotojornalismo. Tem alguma coisa no fotojornalismo que você ainda gostaria de fazer? Ou nada te atrai. Ou tem alguma coisa no fotojornalismo que você diz assim: ah, isso é arte. Fotojornalismo é arte em algum momento?

G- Não. Eu vejo situações. Eu vejo que a arte pode muito bem se alimentar disso. Pode ser uma porta, uma maneira de chegar. Mas a maneira de refletir isso, de tratar isso, eu não consigo... Eu acho que ele pode se apropriar do material fotográfico dos outros e até criar alguma coisa, mas da maneira que ela é feita, pra que ela é feita e como ela é consumida, não vejo nenhuma. Agora tenho saudade do jornalismo... dos acessos, entendeu? De estar em algum lugar. Por exemplo, há um tempo atrás eu queria fazer um trabalho sobre violência, eu queria ver gente morta, escorrendo sangue no asfalto. Eu queria ver isso. Então, como é que eu ia chegar a isso sozinho? Aí cheguei a pensar, vou lá, falar com a editora da Folha e vou dar um plantão de noite. A Folha não faz mais estas coisas, né?

C- Agora não, acabou. Mas acabou agora, não faz nem um mês...

G- Cheguei a pensar nisso. Vou me disponibilizar pra ficar lá de madrugada. Terminou essa ideia indo embora, ainda bem. Mas não vejo, o que eu gostaria de fazer é circular mesmo. Eu leio muito jornal, procuro pegar alguma coisa. Às vezes é tão maluco. As coisas são tão doidas, tão surreais, que você olha e diz: Olha isso aqui, velho, todo mundo achando como cotidiano, mas são coisas assim...

C- Vindo pra Moscouzinho novamente. Teve algum material que já nasceu pronto, que você tinha que não sofreu modificação dentro do processo?

C- Olha, o Cristo. Ele se encaixa naquilo que a gente tava falando. A maioria dos documentos eu manipulei. Fotografei, fiz fotocoloragem. As fotocoloragens são manuais, eu te falei. São impressas numa impressora simples, caseira, com papel vegetal que rasgava, enganchava na

impressora. Tinha de fazer de novo. Eu tinha de ir numa copiadora comprar um papel melhorzinho. Tudo num esquema caseiro. Nem comprei uma impressora maravilhosa, nem imprimir em canto nenhum. Eu imprimia e começava a fazer as colagens. Ia sobrepondo, iluminava de cima, com uma chapa de vidro, iluminava por baixo e por cima pra ter essa tal transparência. Aí eu ia fazendo aquela coisa. A imagem do Cristo eu não fiz nada. Até porque a imagem de Cristo pra mim já é bizarra o suficiente. Por exemplo, o cara me disse: (o pesquisador do DOPS, arquivista) – “Ah, eu vi um Cristo aqui muito interessante. Acho que você ia gostar”// Eu disse, “como é esse Cristo?”// “Ah, é um Cristo com umas foices”. // Eu pensei que era uma imagem, pensei que era um boneco. Aí eu disse, “pô, rapaz, acha esse negócio pra mim?”.

C- E quanto às imagens, quando você achava que ela já estava acabada, que foi trabalhada o suficiente. Porque eu sei que tem umas que o tempo ia agindo. Então como era? Você fotografava sempre?

G- No caso dos documentos era assim. Eu colava em paredes diferentes, de cores diferentes, texturas. E deixava o sol e a chuva bater e ia fotografando. As colagens também. Eu ia fazendo o papel sofrer em busca da textura do papel velho, do livro velho. E eu ia até a colagem não prestar mais. Então eu não tenho quase nada. Porque as coisas não tinham cinco jogos da mesma colagem, com tratamentos diferentes. Tudo igual, isso aqui você vai usar café, aqui você vai usar chocolate. Esse aqui vc vai riscar. Esse aqui você vai riscar com escova... Eu não tinha. Era muito em cima de uma. Aí eu ia experimentando, claro, eu começava pelo caminho mais simples até chegar no irreversível. Então não tem mais nada guardado porque chegava a um ponto que eu dizia, eu quero que ela sofra mais. Aí depois eu dizia, ih, passou... Era esse ponto aqui que eu queria.

C- (37 28) Mas aí tu já acompanhasse esse processo fotografando?

G- Fotografando. Fazendo, fotografando. Madrugada, madrugada, muita madrugada. Mas as outras, as que não têm colagem, não rolava geralmente refazer nada não, era mental. Eu dizia, eu preciso de um peixe, mais não sei quê... Aí pensava, não, não, não. Tá demais. Até porque não tinha dinheiro. Não tinha teste. Então eu dizia: é isso, é isso, aí eu anotava, desenhava. E aí aquilo não me incomodava mais e eu dizia: Tá pronto! É só executar! (risos) Sabe, eu não precisava ficar o tempo todo: mas pra quê? Pq se justifica isso, sabe? Aí tinha uma coisa de jornalista. Apesar da loucura, da subjetividade, tem um negócio de jornalista nisso. Pra quê? Claro que a resposta é meio doida, né?

C- E aquela foto que tem uma mancha no olho, é sua mãe?

G-É, minha mãe...

C- É sua mãe e seu pai naquele comecinho. Ela já era assim?

G- É, não é nenhuma... É, aquela coisa, é um artifício muito usado. Meio óbvio se olhar friamente. Ah, cobrir os olhos, uma tarja nos olhos... Um risco nos olhos, um rasgão nos olhos. É uma coisa muito comum, mas pra mim, o risco tinha de ser. Então independente do que possa parecer. Ah é um artifício. Foda-se o mercado de arte. Foda-se o que teóricos vão dizer...

C- É. Cada um vai ter uma certa interpretação diante daquilo

G- O que interessa é que é. Aquilo não é porque... fica bonito, porque é bacana. Tinha de ser aquilo. Então, simplesmente, não achei outra maneira diferente, ou original, ou sei lá o quê! Tem de bancar essa necessidade... Meu pai e minha mãe, os dois. Aqui na verdade tem uma outra dele, que aparece mais o paletó, né?

C- (40 33) Nesse processo teve alguém com que tu tava sempre conversando?

G- Não.

C- O pessoal fala de leitor particular, em literatura...

G- Não. Eu queria muito, queria muito, mas eu não tinha. Eu alugava alguns amigos. Coitados! Testava as coisas com eles, mas mais a conversa do que analisar imagens. A Mariana Lacerda me ajudou a fazer o livro... Mas não foi “um mentor”. Não tem... Eu queria muito que tivesse essa pessoa. Eu não sou de terapia, fiz um tempo muito curto, mais de dez anos atrás. Mas eu não tinha muita paciência. Mas ainda pensei em dar essa “roubadinha” (fazer terapia), entendeu, pra ver se eu encontrava algo, como esses sonhos. Na bebedeira, cachaça... Foi muito sozinho.

C- (41 58) As imagens foram, desde o começo que você começou a leitura, elas foram surgindo. Ou chegou um momento em que você começou a produzir mais intensamente. Se dedicou mais às imagens?

G- As imagens foram quase um filme mesmo, porque assim ... Os documentos não. Os documentos foram uma combinação. Combinação das coisas que eu tinha aí. Então, tá tudo aqui... o que é que eu posso fazer. Ah, isso aqui com isso aqui fica bacana, uma combinação. Não tinha planos. Eu vou fazer com jeito triste. Vou fazer...

C- No processo, como que você foi descobrindo?

G- Pelo que eu tinha na mão de material.

C- Tu pensasse, como um cinema...

G- Eu fiz, eu desenhei, anotei todas as situações que eu queria. Peguei um diretor de cinema, o Ananias (Caldas). “Ananias, tu vai produzir isso pra mim!” Como um cinema, então assim.. As teclas queimando, essa letra M. Todas essas letras eu fabriquei num ferreiro. Falei quais as letras que eu queria, contratou o cara pra queimar, deixar em brasa, tudo isso foi fabricado, direitinho. Teve muita coisa que não funcionou, que eu não gostei, que não foi... O peixe, que eu coloquei, o peixe de aço foi colocado... A cama foi transportada. Tudo num esquema mambembzinho. Mas foi, peguei uma cama, numa jangada: “vai logo que o mar tá enchendo”...(risos) Então estas foram desenhadas. Depois eu pensei: Tá uma loucura. Como é que eu vou fazer uma história com maluquices tão grandes? Mas eu disse, melhor eu fazer porque eu tava tão aperreado, se elas aparecem no juízo é porque houve necessidade. São um roteiro ali, que talvez eu não esteja enxergando, mas estão ali. Aí eu peguei essas ideias e comecei a separar. Esses blocos combinam, esse bloco combina com esse. Aí separei. A partir daí a história começou. Meu pai e minha mãe são os personagens aqui. No primeiro capítulo você apresenta os personagens. A mocinha. O político. A infância do cara, ele falando. Aí começou a fazer mais sentido. Onde é esse lugar? Ah! Esse lugar é uma ilha. Virou uma ilha.

C- (45 30) É um país, é uma cidade, é uma ilha?

G- Se é um país, eu preciso de uma bandeira, mas uma bandeira não pode ser simples, só uma bandeira, é uma provocação. Entre Cuba, México..rolou esse negócio. Aí foi se criando esse país.

C- Tá terminado, Moscouzinho?

G- Não cara, tem um segundo livro... Ele já se repetiu no segundo livro, sabe? Pouco, não é muito, talvez não seja visível, mas não é minha hora de fazer muito. É um dado biográfico,

40 anos. Então alguns assuntos foram resumidos. Ainda tem muita coisa pra rolar a partir daí, sabe? Acho que ainda tem muito turbilhonamento... Esses caderninhos mesmo.

C- Tu tens muita coisa ainda desses registros?

G- Não. Tenho alguma coisa. Não tem muito não. Alguma coisa. Aqui nessa mesa (da exposição) vai ter a reprodução dos caderninhos. Ah. A reprodução de uns textinhos... Outra coisa que foi muito, eu só percebi depois... Eu tenho ouvido uns amigos falarem. Pedro mesmo, Pedro Davi. “Ah, Gilvan. É uma coisa interessante. É raro um trabalho fotográfico nescer para ser livro”. Normalmente as pessoas fotografam, depois fazem um apanhado e vira um livro. Eu não consigo. O segundo é a mesma coisa. É uma história, eu criei e fui executar essa história da maneira que eu imaginei. O terceiro também tô pensando nisso. É uma outra história. Então acho que aí tem uma diferençazinha, nasceu pra ser livro. A construção de uma história. Acho que se liga de novo à literatura e ao cinema, uma construção.

C- (48 30) Tem algum local que tu sempre trabalha, que tu passa mais tempo trabalhando? É mais em casa, né?

G- É totalmente familiar, os meninos perturbando. E eles são meus atores. Sebastião (Barbosa), o pai de Fernando Perez foi uma grande referência. Sebastião criava os mundinhos dele. Criava os cenários dele. Tu conheces o trabalho dele? É demais, é demais. O cara na década de 70-80. Tem um livro- Sebastião Barbosa – o fotógrafo. É assim. Bota no chinelo esses artistas visuais, um monte deles que ficam fazendo *performancezinha*. Sebastião fritava ovo no meio da Av. Rio Branco, no asfalto. Meio-dia. O povo passando... fritando ovo... fotografando isso. Espelhos, cercadinhos no meio da avenida no centro Rio de Janeiro. Cercadinho com uma criança dentro. Normalmente era Fernando Perez. Cenários. Do caralho, Sebastião era paciente de Nise da Silveira e participou daquele programa todo dela. Arte ligada a pacientes. Sebastião tem um diagnóstico psicótico. No livro dele, ele fala, dedica a ela. É uma referência muito bacana essa criação. Ele construía de marcenaria as coisas que ele ia fotografar.

C- (50 38) Em algum momento tu tivesses que parar o que estava fazendo? Foi forçado a parar ou foi um processo contínuo?

G- Eu parei. Teve uma coisa muito bacana de curar, resolver certas coisas com o trabalho. Porque acho que eu criei essa memória. Porquê que aconteceu isso? Questões religiosas. A minha mãe era muito religiosa. Tudo se reflete aí. Texto misturado com foto de perícia técnica. E chegou a hora desse embate...

C- (51 38) Aí tu dissesse que Moscouzinho não parou. Ele continua em processo na tua cabeça. Tu acha que vai ter necessidade de parar um pouco... ou isso já faz parte do teu processo de construção, de trabalho?

G- Olha, eu acho que ele representa. Eu acho que ele vai ser um trabalho raiz pra mim, que as coisas vão nascer a partir daí. Porque eu juntei meus débitos e meus créditos. Eu acho que ele vai ser a raiz de quase tudo que vem por aí. Com outras caras, com outras técnicas... De outras maneiras, mas ele nasce daí. Mas eu resolvi para de mexer com as dores. Porque tá bom, tá bom.

C- Hora de esvaziar a mente...

G- Não. Porque é uma história que tive nos meus 39-40 anos. Daqui pra 45 pode ser diferente. Eu tenho esse trabalho agora. Acho que é por aí.

C- E a imersão nessa criação? Tá mexendo no teu processo de pensar teus trabalhos e muita coisa tá surgindo? Como é que tá? Até o cérebro talvez vá criando mecanismos pra você ir conseguindo visualizar um monte de coisas. Como é que tá a tua cabeça. O que tu estás com vontade de fazer?

G- É tudo muito intuitivo, arriscado, muito inseguro. Moscouzinho teve uma aceitação muito maior do que eu imaginava. Eu morro de medo de ficar preso a isso, entendeu? É uma maneira de pensar, mas eu tenho de estar sempre ligado, que eu tenho de destruir as coisas ao menos sinal de que eu esteja repetindo. É meio doido falar assim, mas eu disse “não”. Entre manter e desenvolver uma coisa que eu cheguei aí e outra, não se fechar a ela, é meio ambíguo, mas é por aí mesmo.

C- Quando eu tô lendo uma coisa, outra coisa surge, acho que é normal. Acho que o cérebro vai criando mecanismos de criação...

G- Acho que desenvolve. Eu vejo bem direitinho o passo a passo da criação. Vez em quando a memória falha e eu fico sem saber como chegou a isso. Mas eu vejo muito claro. E no sentido quase gradual. Ninguém vai achar isso coerente e lógico. Mas eu vejo, é até óbvio esse processo.

C- Tu já vê as coisas completas, quando está imaginando já vê o resultado final? Já consegue visualizar uma próxima imagem? Como é?

G- Já. Eu vejo esse aqui pode combinar com aquilo lá. Algumas imagens foram pescadas. A maioria, essa história do peixe... No fotojornalismo a gente sai para pescar. Fica esperando que pegue um peixão. Mas não sabe se vai ser um peixe, uma arraia, um polvo. Em Moscouzinho eu já saía com o peixe debaixo do braço, entendeu? Eu já tava com ele pronto. Tem uma variaçõzinha. Pode ser que na hora ele apareça mais assim, mais assado...

C – (57 06) Quando foi que tu imaginou que ele tava pronto pra ser mostrado.

G- Eu acho que chegou ao fim depois de ordenar os blocos de imagens. Eu consegui enxergar. Eu saturei alguns assuntos, desisti de outros e a vida prática também. Basta. Tem o prazo pra entregar o livro. Isso também. Tá bom. A partir daí já... eu quis fazer.

C- Agora no final tem alguma coisa que tu faria diferente?

G- Eu não sou de ficar me arrependendo não. Não tenho esse negócio. Se eu fosse me arrepender das coisas eu tava fudido. Porque tanta merda que já fiz em minha vida. Então assim. Tem um tipo de coisa que eu não me preocupo não. Foi, foi. É um retrato de uma época, um momento. Talvez, questões gráficas, uma besteirinha. Papel melhor. Mas o que te interessa é a criação, né? Em termos de criação. Não sei. Tudo a gente mexeria um pouquinho se fosse mais sabido naquele momento.

C- E tu lembra quando ouviu pela primeira vez. Tem essa lembrança de “Moscouzinho”. Tem essa memória?

G- Tenho, bem pequenininho, cara. Eu vivia muito. Falava nos comícios. Já existiam essas histórias. Eu vivia muito envolvido. Meu pai em época de campanha era envolvido mesmo, em caminhada, comício. Então todos aqueles caras que circulam... O eletricitista, o que prepara a praça pra o comício. Os motoristas, os caras que colavam, os deputados, políticos mesmo, tudo aquilo ali se falava muito em Moscouzinho...

C_ Agora se a gente for procurar na internet “Moscouzinho”, a gente praticamente acha tu...

G- É, agora deu uma virada...(risos)

C- É, é como se vc tivesse criado Moscouzinho e a partir de então, daqui a pouco... Eu até escrevi um negócio que eu tava pensando. Fiquei com vontade de escrever essa matéria do jornal porque eu imaginei que vai chegar um tempo em que as pessoas vão começar a ter uma memória de Moscouzinho de uma maneira diferente. Até achar que viveu lá... “Meu avô viveu...” Até começa a criar.

G- Tem gente que começa a falar que leu a história. Pra mim tá claro, ali. Foi o apelido da minha cidade. Não sei na sinopse que eu botei atrás. Mas as pessoas lêem e chamam Moscouzinho como se existisse uma cidade chamada Moscouzinho. Olha, vem ver, é um apelido. E às vezes fica chato corrigir. (...) Mariana Lacerda tá com um negócio bacana agora. Vão publicar uma matéria grande agora naquela *Sueño de La Razon* (www.suenodelarazon.org). Uma revista latina de fotografia. Me chamaram pra escrever o texto e ela disse que eu vou... acho que é um dicionário... um dicionário não, é um livro, não sei te dizer exatamente que livro é esse. É como se fosse um Atlas de Cidades Imaginárias. Ela vai criar. Vai entrar no livro esse título a mais. Ela ainda mandou um esboço localizando a latitude - imprecisa... O lugar é uma ilha no Nordeste do Brasil. Lá bebe-se cachaça, discute-se política. Envolvendo o que é muito bacana. Lembra Geórgia (Quintas) muita coisa diferente, tempo, espaço... Essa coisa de Arqueologia de Ficções é contraditório. Documento, ficção, fábula. São todas contribuições. Eu acho que lá no fim existe tudo. História de morte, renascimento... “uma onda atrás da outra”.

C- (1 02 23) E quanto de Moscouzinho é invenção?

G- Até botei numa entrevista de Belém. Meio que parafraseando Manoel de Barros. Tudo real, eu mesmo que inventei. Cada detalhezinho. Totalmente HQ. Aquilo que interessa mesmo na história é o que a gente guarda. É como eu falei, memória como invenção. Como essa história que a gente tava falando. Ficção que pode ser mais verdadeira do que o documental. Isso aí! Porque se eu não falar que é ficção o povo vai ficar doido, vai se ancorar no quê? Então é uma fábula. Eu uso essas palavras para dar um norte. Apesar de que é contraditório porque se eu botar a palavra ficção, fábula, eu tô dando... é subjetivo. Eu tenho de dar alguma pista.

1 03 59

C- Agora falando em Nietzsche: “as verdades são ilusões cuja origem está esquecida.” Ninguém lembra mais a origem aí ela se torna verdade...Acho que Moscouzinho vai terminar uma grande verdade... acho que já é, né?

G- É, tem uns amigos. Tem até gerente de comunicação em Moscouzinho. (risos)

C- E tu és o quê?

G- Eu não criei meu cargo, não. Nunca pensei nisso, cara.

C- Se tu fostes pra Moscouzinho, encontraria quem lá?

G- Caramba, os amigos. O único amigo novo que tem aí é Diógenes (Moura). O resto é tudo amigo de longa data. Tem outro dado também que eu achei na internet de quando 04 (Fred 04) nasceu. Do parto. Quem fez o parto da mãe dele foi Manoel Calheiros. Esse primeiro prefeito. Ele é ex-médico alagoano, que veio pra cá e foi o primeiro prefeito comunista do Brasil. É parente da turma de Valdevan, do *Eu Acho é pouco*. É parente do Renan Calheiros. Toda essa família Calheiros parece que é uma família só. Uma parte deu pra esquerda, outra pra direita. Um buruçu danado, um deu pra gente séria... e não necessariamente esquerda/direita. E diz que Fred teria nascido das mãos desse cara. E eu disse pra ele e ele disse: “eu não sei disso. Minha mãe morreu, meu pai morreu, agora eu não tenho como confirmar isso”.

Eu disse: “Então, Fred, assumo, porque agora é verdade. Eu vou espalhar por aí.” Xico (Sá), é o cara que transforma fábula em matéria, e sem mentir. Ele não tá mentindo. Ele tá contando a verdade.

C- Em todas as definições que eu vi, eu não vi mentira em Moscouzinho. Eu vejo invenção. Até Manoel de Barros fala da diferença entre mentira e invenção.

G- Depende de onde você se ancora, né? Vai se ancorar em quê? Fato e sentimento. Fato e... Essa história de revisitar a memória. Imagina a infância. Às vezes tem lugar que eu tô. Moscouzinho é aquele mundo encantado que toda criança teve. A casa da avó, ou aquele balanço que brincava. Aquele galhinho onde você subia, o aconchego. Todo mundo teve um cantinho mágico. O meu era esse. Que eu achava que iria virar político. Acho que isso universaliza. É um mundinho mágico.

Tempo total de duração da gravação: 1h 07min 30s

2- Palestra 1- Gilvan Barreto

Transcrição da palestra de Gilvan Barreto sobre o lançamento do Livro do Sol no Pequeno Encontro de Fotografia em 22 de maio de 2014, em Olinda, PE.

G- A gente vive uma necessidade aqui. (...) A vontade que eu tinha era de não falar do livro, mas de reclamar muito pela situação que a gente tá vivendo em Recife. De uma maneira geral tem muita notícia ruim. Como essa da noite aí do (Movimento Ocupe) Estelita. Uma coisa que está sendo anunciada. Bom, espero que isso aí no mínimo esteja se refletindo em novos trabalhos, que as pessoas atentem pra o que está acontecendo com a gente e, cada um do seu modo, repercuta isso daí ou outras questões que nossa cidade tá passando.

*

A gente trouxe umas imagens do Livro do Sol. O Livro do Sol vem de uma sequência de Moscouzinho. Foram dois trabalhos seguidos e de uma certa maneira foram feitos em paralelo. Moscouzinho me custou três anos e meio a quatro de pesquisa e produção e ao fazer Moscouzinho já me veio a ideia de dois trabalhos na sequência. Um é o Livro do Sol, que eu tentei fazer uma coisa completamente diferente do Moscouzinho. Ele é diferente no fazer, na proposta, mas é lógico que ele tem coisas muito parecidas. Questões estéticas, questões políticas inclusive. Tem uma proposta dessa minha tentativa de colocar em prática as influências que eu tive e são muito pernambucanas. Muito daqui. É um reflexo da natureza da gente, da paisagem da gente. Além da questão de estar numa fotografia entre a literatura e o cinema. (*C-Lembrei de hibridização, intersemiose...*) Claro que há um trabalho muito grande, construir essa proposta, influenciada pela palavra, produzida como se estivesse fazendo o roteiro de um filme, mas ele se volta e se transforma numa imagem fotográfica fixa num livro.

Eu viajava muito, tanto quando tive no Jornal do Commercio, quanto antes. Eu tinha uma história bem maluca na infância de ficar completamente dividido se eu ficava no final de semana na praia, surfando, mergulhando, ou se ia pra o Agreste/Sertão andar de cavalo. Isso desde pequeno era uma coisa muito esquisita. Eu lembro que eu ficava assim, entre duas coisas completamente diferentes. E apesar de viajar muito por lá eu sempre me coloquei numa condição de forasteiro. Na posição de forasteiro pra poder ouvir mais, eu ficar mais calado, aprender com aquilo ali, com aqueles saberes da galera do Agreste e Sertão, porque são completamente diferentes e têm uma coisa muito interessante, de ler a natureza. Tem uma relação muito interessante com a natureza. E sempre me chamou a atenção a questão de que

eu olhava para o Sertão e parecia que tinha sido um lugar de frequentes inundações. (*C- Me veio à cabeça meu ensaio de Buíque, como um sertão que já foi mar, ou que pelo menos é cheio de fósseis de peixes*) Eu olhava e via rios, via sombrinhas pra todo lado, via tantos aparelhos, tantos produtos, tanta construção voltada para a água, que eu ficava como um maluco. Como é que num lugar quente desses, tão seco... Já teve um rio aqui, não teve? Lendo a poesia de (João) Cabral, eu comecei a encontrar essa viagem que ele tinha da água imaginada. Então foi isso que propiciou o livro. O livro foi feito pensando e se colocando nessa situação do sertanejo. Que ele está pensando, sonhando e falando sobre água. E essa viagem pra mim se tornou mais fácil do que eu imaginava porque em todo canto existiu esse mobiliário da seca, os canos, as pipas, a calçada, as placas de irrigação, esse tipo de coisas.

Sobre a questão de Moscouzinho também. Eu queria me colocar nessa situação de viajante. Passar 30 dias no Sertão e gerar um livro a partir disso. Desse o que fosse ali. Ou tudo ou nada e em cima dessas experiências. (46 40). A preparação era só de leitura mesmo. Fiquei muito ligado na poesia de [João]Cabral [de Melo Neto] e foi assim a viagem.

Chegando perto da viagem, comecei a ter outra dificuldade. Criei outra regrinha pra dificultar ainda mais o meu trabalho, dificultar no sentido de tentar buscar alguma coisa, me desprender mais do negócio. Então me veio a ideia de que não iria fotografar nenhuma imagem que tivesse instantâneos. É um livro de estrada, mas ao mesmo tempo ele não ia ter instantâneos. Não ia ser esse livro clássico da viagem, do caderninho, das anotações, das coisas que a gente encontra na estrada, da foto de estrada. Toda essa coisa aí até foi feita, mas foi eliminada na edição em busca de uma imagem que tivesse suspensa no tempo. Então a grande maioria das imagens são fotos que poderiam ter sido feitas no início dessa seca, há 50 anos e que elas vão estar valendo ainda depois de 15 anos, 20 anos. Isso também vai estar, muito disso aí vai estar bem atual. Então isso é o interessa da coisa, uma regrinha a mais que eu criei. Outra coisa também é de datar alguns objetos desses, algumas sisternas, placas... (Dá uma paradinha nessa imagem, por favor) Essa é uma das poucas imagens que você pode datar. Nessa aqui vc consegue ler que aquela piscina é feita de fibra e que aquela piscina é de tal época, pelo desenho. Vc pode datar, o resto não tem muito isso.... (*C- Me veio à cabeça a ideia de que em Moscouzinho ele criou imagens surreais, agora ele as pesca, com a mesma intencionalidade de que se tivesse criado, produzido...*)

(44 00) Eu gosto muito dessa imagem porque além da questão de tratar desse culto pela água, uma coisa quase que religiosa, um tom até missional, surreal. É uma imagem completamente absurda. Isso é surreal. Se eu tivesse criado essa imagem até perderia um pouco a graça da coisa porque ia dizer assim. Ah, que cara maluco, mandou trazer uma piscina pra o Sertão e tal. E não, isso é verdade. (*C- Ele trata, neste caso, como verdade a coisa que não foi produzida por ele, realmente estava lá sem a interferência dele*) E mostra a exploração política que a gente vive lá.

Enquanto a água chega pra vc e não chega pra o seu vizinho, essa água aqui vira riqueza, e aumenta a desigualdade. A gente, meio que sem saber bem... Em 1999, numa viagem a Marrocos pra uma revista que eu trabalhava, fiquei muito chocado com aquele visual muito rico. E passei dois dias meio travado, sem conseguir fotografar. Fiquei meio assustado. E até tem uma história engraçada porque num momento em que eu me distraí fotografando uma parede bonita que tinha ali, veio na cabeça que eu estava num set de filmagem e quando olhasse pra trás ia ver a câmera, a iluminação e tal, porque aquilo era tão fantástico ...

E eu vi uma cena no deserto, de um menininho com um jumentinho carregando um pote d'água, de plástico. Igual a gente tem aqui, igual, igual. E aquilo que eu vi. O problema deles é o mesmo, do sertão e qualquer semi-árido. Então aí vem nessa intenção de ir pra o sertão, mas não fazer um sertão que a gente já viu. O sertão do cara em necessidade, daquele sujeito com cara de bonzinho e tolo. Essa imagem que a gente tá cansado de ver. E pensar o

sertão como uma paisagem universal, na medida em que a gente está vivendo esse problema, em menor ou maior grau em todo o planeta, praticamente.

Em São Paulo agora, depois. (“Pode passar a foto”) Aqui é uma série que eu queria mostrar que já existiu água por lá. As pessoas cansaram de esperar e outra cena surreal. Aparece aí um parque aquático, piscinas abandonadas, bilheteria e tal. Uma imagem muito crua. Evitei dar um tratamento excessivo. Tinha uma vontade de fazer alguma coisa assim. Uma imagem muito crua, de instantâneo no sentido de uma camerazinha automática. Isso me passou pela cabeça. Nada tão rebuscado tecnicamente. Então tinha toda essa tentativa de transformar isso num discurso universal. É muito complicado porque a primeira notícia que as pessoas dão é que é um livro sobre sertão. É um livro sobre a seca. Aí as pessoas dizem “ih, de novo”! Inclusive em São Paulo, depois que saiu a notícia do prêmio, eu vi uma crítica negativa sobre esse fato muito interessante. “De novo, um prêmio para o sertão. De novo tão falando de seca e sertão. Porque olha, se a gente buscar algo legal, novo, é a materialidade da internet...” Internet é uma coisa nova segundo a pessoa que escreveu. E a internet merece ser..., o sertão não. Então comecei a pensar. A Amazônia também não, né? Já se falou tanto de Amazônia, já se fotografou. Índio não pode também mais, né? Rio de Janeiro também não. Tem de inventar uma paisagem nova. Qual é essa paisagem? A urbana de São Paulo? Que paisagem pode, que paisagem não pode? Tem uma coisa que eu tava conversando com Lirinha. E eu dizendo pra ele. Ô Lirinha, sua opinião é importante. Você é um sertanejo que eu admiro muito. E ele disse “Gilvan, você se sinta muito à vontade. O sertão é sua paisagem interior.” Eu gostei desse negócio. A gente pode adotar uma paisagem. Isso é natural. Às vezes você demora a encontrar, às vezes não, é imediato. E uma das minhas paisagens interiores é isso aí - o sertão. E fico pensando. Qual é a paisagem que pode, qual que não pode? A literatura sertaneja é incível, são coisas... até difíceis de dizer. Como é que Graciliano [Ramos], como é que [João] Cabral, Guimarães [Rosa] perderam tempo com uma paisagem seca, pq já tinham falado nisso antes também, seca, sertão... E aí a gente fica pensando e a gente tava falando nisso. Por que é que em São Paulo se fotografa muito a urbanidade, questões urbanas? Aqui Filipe tem um trabalho muito bonito. Tem outros também na mesma linha. Porque? Essa provavelmente é a paisagem dele. Então assim, há uma diferença. Há diferenças regionais das nossas paisagens de origem e é muito natural que a gente especule sobre aquilo que viveu. É a sua realidade. E uma não é melhor que a outra. Não é. E o bacana é que as coisas conversem. É eu chegar e, não tive a chance ainda, levar isso para o Oriente Médio. Eu levar pra o México... As paisagem secas e ouvir dessas pessoas se esse livro conversa com a realidade daquelas pessoas.

No Moscouzinho teve muita coisa assim. De eu achar que era uma coisa interna, de uma autobiografia num tom ficcional. Era meu, mas ao mesmo tempo tinha uma preocupação muito grande de que aquilo conversasse com outras possibilidades, com outras pessoas, com outra realidade. E recebi uma resposta muito bacana, porque as pessoas veem e dizem assim: “É a minha história. Isso aqui foi a minha infância.” Então foi uma história de uma geração, das pessoas que tiveram problemas com a ditadura acompanhando seus pais. É essa a história. Então é, eu queria só jogar uma provocaçãozinha de que valia a pena pensar: existe uma paisagem esgotada? Existe uma tendência superior a outra ou a gente deve procurar pelo contrário? Se o sertão já foi muito falado, mais difícil ainda você chegar lá e fazer alguma coisa nova. Isso que interessa. Não tem paisagem proibida, nem melhor nem pior. Tem a sua e nada impede você de dizer que você é um esquimó. Eu sou um esquimó e agora eu quero fazer o Alasca, eu descobri isso agora. Claro, não é um papo regional, um papo regionalista, segregador, de jeito nenhum. É inclusive assim, das coisas que eu diria pra os nossos colegas de maneira geral. Aproveitar esse Funcultura que a gente tem aqui, que é super complicado, mas ao mesmo tempo é bacaníssimo que a gente tenha, porque a gente consegue fazer nossos trabalhos e que a gente pense em registrar manifestações folclóricas, coisas que estão

acabando e parará. Mas que ao mesmo tempo pensem nisso daí, como é que vai ser se esse livro, esse produto aí for para a Europa(?), for para os Estados Unidos(?), for para o Sudeste, for pra onde for!? Pensar nessa coisa. Os projetos da gente não podem ser de bairro. Eles têm de conversar com tudo isso e a gente tem de arrumar meios de transformar isso em universal. Não é concessão que eu tô falando. É uma criação. Uma coisa que é a sua paisagem, é o seu discurso, mas ela combina com outras. [Queria mostrar só o que ganhou... (projetar as imagens que ganhou o Prêmio Conrado Wessel)] Tem uma questão de bairrismo. Porra, sertão de novo, esses caras tão ganhando aqui nosso prêmio. Que história é essa? O sertão anterior que ganhou, que eu saiba Thiago Santana ganhou. Pedro Davi com um trabalho sobre o sertanejo. João Castilho ganhou com um sertão completamente diferente, uma ficção danada. Cheio de um teor de mito, coisas assim, meio fantásticas. Tem essa diferença. E outra coisa que eu diria, que tô engasgado com a situação. Cara, a gente tem que aproveitar essas oportunidades de recursos que a gente tem e impor no bom sentido, se impor, se fazer necessário no cenário nacional. De dizer olha aqui, isso que a gente produz aqui. A gente tem essas influências aqui e a gente tem essa natureza aqui, tal e tal. *(C-Lembrei agora que já pensei em fazer a dissertação só com autores locais, poetas locais, pensadores locais. Pra resgatar nossa memória, nossa história, nossos pensadores. Não sei se vinga! Se a academia deixa. Quero ler nossos poetas, falar a nossa língua!)* E tem de esquecer essa passagem, essa validação viciada de passar pelos mesmos canais, pelas mesmas pessoas, pelos mesmos curadores, pra que esses caras sejam redistribuidores do nosso trabalho. A gente tem condições de fazer aqui. Não tô falando de CEP não. Qual é teu CEP, não vou trabalhar contigo não. Esse aqui, esse recorte aqui é que foi para o Wessel. (Mostra as imagens do ensaio que venceu o prêmio Conrado Wessel de Arte) No Moscouzinho eu cometi um erro danado ao mandar pra os concursos e tal, pra os prêmios, uma edição fragmentada do trabalho inteiro. E aí o julgador olha e não consegue entender nada. É como se você não completasse uma frase. Como se não completasse um parágrafo, como se fossem palavras soltas. Isso é, apesar de macaco velho a gente se apegar com o negócio e termina cometendo esse erro, de querer mostrar um pouco de tudo, de tudo o que vc fez. *(C- isso me lembra um portfólio de fotojornalista, uma salada de tudo, tentando mostrar experiência em vários tipos de fotografias e coberturas, mas sem, necessariamente, trazer um discurso ou uma linguagem consistentes)* Aqui foi mais enxuto, aqui foi mais eficiente porque aqui você consegue ver um parque aquático, um lugar abandonado. Um lugar de azulejo, piscina, uma banca de sorvete fechada, uma caixa d'água que parece um tótem, coisas do tipo. Que eu acho que tá melhor resolvido nessa questão. Eu queria parar de falar. Botar (José) Afonso pra falar e a gente conversar mais. Queria muito ouvi-los, se vocês não falarem eu vou ficar falando... Uma vez me perguntaram: Isso é influência de literatura? Como é que você traduz a literatura e suas influências na fotografia? Não tem tradução. Se você tentar fazer isso vai ser redundante. Uma coisa que me ajuda é que eu tenho a memória fraca. Minha memória é muito ruim, então quando eu tento decorar um verso, ele já sai todo adaptado, do meu jeito. Então na fotografia isso é bacana, porque eu já memorizo do meu jeito, e já gravo aquela coisa ali e nem preciso disfarçar, já sai torto.

Afonso [José Afonso Jr.]- (..) O sertão na visão do praiano. Eu acho muito interessante essa possibilidade do como fazer, e como olhar está prevalecendo sobre o que se mostra. Existe uma formação de consenso na fotografia de que tudo já foi fotografado, então talvez o que nos reste seja ativar novos princípios e subjetivar mais aquilo que a gente fotografa, ou seja, se colocar mais no processo. (...)

(Pra relacionar o trabalho de Gilvan com o de Patrícia Gouvêa e seu livro *Imagens Posteriores* (2012), Afonso volta a falar em Moscouzinho.)

Acho que Moscouzinho tem uma questão daquele livro que dilaoga muito com o trabalho de

Patrícia. E qual é esse elemento? Perceber que a memória e o passado e o processo de recuperação no tempo não é estático. O passado em momento algum é estático, porque ele não está passível de uma reinterpretação. Quando vc reinterpreta não é aquilo que vc tava falando lá. É o que vc fala hj. Tem um filme do Bergman que fala esse conceito melhor do que eu tentar explicar, chama-se Morango Silvestre. (...) (Na viagem de um médico pela estrada, em que ele dá carona a jovens, quando suas lembranças do passado aparecem, ele não aparece jovem, mas velho.) Mesmo vc trabalhando dentro de uma estética extremamente subjetiva, de buscar esse limites do seu pertencimento com Moscouzinho, a Jaboatão daquela época, a cidade praiana também, teu trabalho tá impregnado, a meu ver, da intensidade e da duração que Patrícia traz no trabalho dela. É uma fotografia estática, mas ela nunca vai estar parada, ela nunca vai estar congelada. Vejo a questão muito por aí. E a minha provocação pra a gente ter o que falar é que quando a gente olha o Livro do Sol, numa leitura possível, se trata de um livro sobre a morte. Lugares desabitados, é um livro distópico. Moscouzinho é um livro de recuperação. O Livro do Sol não tem um discurso de um futuro bonito, não tem uma proposição de algo que vai acontecer. Ele fala de um lugar em vias de desaparecimento. De desaparecimento de pessoas desse lugar, ou desaparecimento de projetos desse lugar. O projeto da subsistência, muito atrelado à ideia da água. Da relação que a gente tem com a água. (Tem uma piada, a gente projetando o Livro do Sol e esse desperdício de água que a gente vê aqui) E vc foi muito feliz pq o Conrado Wessel, o maior prêmio da América Latina, não é só do Brasil não, esse ano ele teve uma proposição de submissão de trabalhos onde o seu estava dentro dessa proposição de uma maneira muito marginal. A proposição foi o Brasil Emergente, e nada pode ser mais periférico que uma situação dessas. Então ganhar um prêmio nessa escala, com um discurso talvez tão fora do que se espera de uma ideia de emergência talvez aumente a contundência desse recado. Que se trata de uma distopia, de um deslocamento. De um país que não adquiriu visibilidade. Mas que no seu discurso isso é colocado numa ideia de morte, que percorre espaços, lugares. Vestígios de pessoas e tudo mais. Não se se você concorda.

Gilvan- No meu trabalho e no de Patrícia sempre acharemos conexões, são livros de viagens, com pouca presença humana, visualmente os quadros não existem, de diversas maneiras, mas acho que tem muito mais coisas diferentes. A interseção é muito menor, mas tem uma coisa que Patrícia não sabe, é que no livro dela, ela meio que criou uma estrutura de capítulos com nomes de pessoas na abertura de capítulos. Eu achei aquilo tão bom que me deu uma raiva. Disse, porra, era pra ser pra mim esse negócio... (risos) Que é isso!? É feio, né? Ela é minha vizinha... Pra roubar tem de estar longe, de outra época. E aquilo ficou marcado... Ideia boa é aquela que a gente acha que devia ser da gente. É uma admiração e raiva que a gente sente. Planos perversos passaram pela minha cabeça. Vou disfarçar assim, porque existia no meu trabalho também uma homenagem aos meus amigos sertanejos. Também pessoas, escritores, artistas plásticos, gente muito bacana. Amigos, parentes. São pessoas muito esquistas muito loucas. Gente de Floresta, Caruaru. Minha família é de Caruaru, pessoas daquela região. Minha mulher é de Floresta, Petrolina... Lea (da plateia) é de Caruaru. Júnior Barreto é de Caruaru. Cláudio Assis é de Caruaru ... O que eu entendi da história era que eu ia fazer uma viagem para o sertão e eu me preparei pra isso e me preparei com a leitura pra que isso me contaminasse. Passei um bom tempo lendo, relendo Cabral, parará... Quem influenciou Cabral também. E eu entendi que meu mapa não era um trabalho jornalístico. Eu não devia visitar os lugares mais secos do Sertão. Eu não ia fazer, mostrar a régua e a água lá embaixo. Tinha de ser um trabalho perene, que agora pode estar verde, mas daqui há dois anos vai estar seco de novo, e daqui a 10 anos vai estar seco, porque esta é a realidade daquele lugar. Então eu criei um mapa afetivo. Parei em Caruaru e imaginei todos os meus amigos doidos de lá. Como era a infância dessa galera aqui, onde é que os caras andavam? Então foi isso que aconteceu. A maneira que não é perceptivo. Eu sinto no texto. Por isso eu parei tanto tempo em Floresta,

então o mapa foi se desenhando a partir daí.

Moscouzinho já tinha isso de morte. O Livro do Sol não é um livro do sol nascente. É um livro do sol que se põe. O sol que seca as coisas, o monstro do sertão. O céu que endoida. Graciliano falava de um azul terrível. Tem políticos no sertão que dizem que tá pra chover aqui na praia, quando tem essas nuvens. Por isso o livro começa com três páginas duplas de nuvens carregadas. Nuvem que passam a léguas do cidadão que diz. “Filha da mãe, olha pra onde ela vai. Chover lá não sei pra onde”. Ele fica aí com um radar de nuvem, tentando pescar essa nuvem... Acho que é uma face do nosso crescimento. A desigualdade. Tem gente evoluindo, tem gente, pelo contrário, que cada vez mais aumenta a desigualdade. É o que a gente tá vendo no Recife. Tá vivendo em todos os lugares... Então é uma face de um país emergente também.

(...) Eu comecei a fotografar porque eu pensava em cinema, queria fazer cinema e achava que esse podia ser um caminho. Mais ainda no Moscouzinho eu botei em prática mesmo o roteirista que eu nunca fui. As imagens iam surgindo e eu anotava aquilo, planejava, desenhava aquela estória toda e guardava ali. E depois eu ia tentando agrupar estas imagens, algumas eram ainda só o desejo de fazer e tentar criar cenas. Então no Moscouzinho ele tem preto e branco, colorido, digital, película, formatos diferentes e aí eu dizia, se a imagem pede isso eu vou fazer com essa câmera e depois eu junto. Isso vai ficar uma loucura. Pode ser que fique uma loucura... Aí vem a referência do cinema. Ah, a gente entra, assiste um filme, uma cena com uma fotografia completamente diferente, uma luz completamente diferente da outra...e a gente vai usando isso. E aí eu espero que as pessoas elejam pelos significados, mais do que pela semelhança estética. Então assim, isso foi um cineminha que eu botei em prática. O Livro do Sol, chamaram assim de *road book*. Só que como eu era meio sertanejo, ficava meio acanhado de usar isso, eu achava que um livro de estrada é feio pra caramba, mas no sertão o povo chama de rodagem, aí é um livro de rodagem. Também um pouco de cinema, mas talvez um pouco mais tímida essa ideia. Moscouzinho também é muito bacana o momento porque eu viajei muito, fotografei muito, realidades diferentes por aí. Principalmente a relação do homem com a natureza. E eu sentia como se a gente tivesse conversando num bar. Esse é o Gilvan, conversando besteira, falando de música. E o cara Gilvan, pô, o cara de uma fotografia mais clássica, e comecei a fazer os paralelos. E se a minha fotografia fosse música, eu acho que seria música clássica, eu até gosto de música clássica, mas eu queria mesmo era ser a Nação Zumbi. Então isso tava muito longe do meu interesse. Então em Moscouzinho eu fui ser a Nação Zumbi, eu vou fazer desse jeito. Então esse foi um momento de amadurecimento, de encontrar as suas raízes, suas verdadeiras influências, aquelas que batem contigo. Então, a partir daí é a música, é o cinema, é a literatura, isso aí. Misturado. Às vezes as pessoas percebem, às vezes não. É isso.

(Maria Chaves pergunta)- No processo de criação do livro, mudou muito o diálogo com os designers. Desde o início, o Ricardo que fez o design do livro teve um processo de participação...

Gilvan- Tava falando com Beto (Figueiroa) sobre a falta que a gente tem de alguns curadores, algumas pessoas que pudessem intermediar a nossa produção. E o que a gente tava falando é que essa relação a gente constroi, precisa construir. Ricardo é um amigo de longa data e a admiração mútua sobre o trabalho é muito maior do que a quantidade de trabalhos que a gente conseguiu executar. Então a gente aprendeu junto no primeiro livro, aprendeu mais um pouco no segundo. A gente trouxe discussões bacanas pra dentro da gráfica. A gente usou dinheiro do Funcultura para uma gráfica daqui dentro do Estado. Podia levar pra São Paulo, mas por uma questão política minha, nossa... Vamos alimentar a nossa rede, pequenas contribuições de amigos, já que a gente ia imprimir na FacForm, a gente vai crescendo. Maria é produtora de dois ou três... O primeiro já foi de um jeito, o segundo já foi melhor, agora já tem Carol

Ferreira, então assim, alguns anos atrás eu não tinha ninguém pra montar orçamento. Mexer com planilha... A gente consegue colocar o trabalho da gente em outros locais. Maria, Adriana Victor participou comigo recomendando leitura, me levou a Ariano (Suassuna) pra fazer uma entrevista sobre Cabral. “Olhe, queria saber de você que conviveu com Cabral, o que é que tem de Cabral que não está no livro?” Então me conta aí. (...) Essa parceria é assim, a gente vai junto, confia, briga. Diz olha, não é bem assim. Refaz, vamos tentar. Aqui Ricardo conseguiu o livro com a caixinha. Ricardo deu essa coisa de uma maneira bem bacana. (...) Eu queria que fosse lido como uma caderneta achada, comunista, com segredos, coisas muito íntimas.

Não faz sentido ser um livro grandão se você está falando de coisas tão íntimas. (...) Eu queria que viesse numa redoma. Se pudesse queria que viesse numa gaveta. (...) Pensar tudo isso, um livro que pareça com um livro de literatura, sem uma imagem estampada na capa. Pelo contrário, não tinha nada. Me perguntaram em Tiradentes como eu tive coragem de fazer uma capa assim. Coragem às vezes é misturada com doidice, porque dependendo da foto, da impressão você não vê esse solzinho. (Fala da capa de Moscouzinho) Essa imagem aqui é a foice e o martelo, desse Cristo aqui. Esse Cristo é um documento que achei no DOPS, é um Cristo com uma coroa de foices e martelo e ainda tem o símbolo da lua numa tentativa clara de jogar a igreja católica contra o comunismo... Ricardo tirou uma foicizinha e botou na capa.

A gente tem de se adaptar com os recursos que temos em mãos. A gente não tem de sonhar com o que não dá. A gente tem de fazer. Hoje João tava falando. Trabalho caro? Eu faço trabalho caro. Trabalho barato(?) também faço. Faço médio(?), também faço. O trabalho dele. Tendo vontade ele faz. Estando com dinheiro ou não, a gente faz. Ele tem aqui um trabalho que é impresso em jornal, papel tipo tabloide. São vários projetos que podem se adaptar a isso, a gente não precisa sonhar com o papel, a impressão na Alemanha. Claro que a gente quer tirar o máximo possível da arte. Claro que a gente quer. Mas a gente tem o segredinho aqui entre nós. O meio, o miolo do livro é um negócio complicado que às vezes não abre bem se tiver excesso de cola. Ele pode rasgar, pode não abrir direito. Nosso edital tá aí. Bom pra caramba, A gente tá conseguindo levar a história de Jaboatão pra um monte de lugar. Caruaru. Tem um livro sobre uma cidadezinha daqui, Buenos Aires. (...)

3- Entrevista 2 – Gilvan Barreto

Entrevista concedida por Gilvan Barreto à autora através do Skype em 07.abril.2015

C- Como foi que tu fostes para São Paulo? Como saiu do Recife?

G- Eu fiz o Curso Abril e caí na Revista Terra, fiz um piloto da revista. Fiz o curso, voltei e já tava imaginando que me chamariam pra ficar. Me chamaram pra freelar. Era um freela fixo e me chamaram pra ficar lá, pra ficar editando a revista. Isso foi em 1999.

C- Na época do jornal, vc já fazia essas experimentações com a fotografia ou surgiu depois?

G- Não. Muda a toda hora. Eu acho importante, saudável, mesmo dentro do jornal eu fazia as coisas e na vez seguinte tentava fazer diferente. Fazia diferente pra não criar fórmulas pra mim, entende? Mesmo quando davam certo as coisas eu tentava fazer diferente. Eu lembro que naquele momento ali o que ficou era a vontade de... Primeiro a aptidão de fazer retratos e acho que fazia bem feito. Eu gostava dos retratos que fazia. Gostava de conversar, de elaborar as coisas em conjunto, conversando com o repórter, com as pessoas, aliar texto com foto. A gente não se metia tanto no texto, a gente não era encorajado pra fazer isso. Pelo contrário. A gente era afastado, mas mesmo assim a gente tentava com as pessoas que mais gostava...

C- Você lembra com carinho dessa época? (03.03)

G- Eu acho o ambiente de jornal muito infeliz, eu acho triste, não acho saudável. Eu acho o ambiente de jornal muito duro. Me lembro até quando eu fui trabalhar nessa revista, na Terra, eu cheguei todo armado. Cheguei completamente pronto pra guerra e só vim perceber isso muito tempo depois. Que o jornal era... apesar de ter muitos amigos por lá...você tem de estar sempre alerta porque é um ambiente de muita disputa. De muita intriga. E eu fui um pouco assim para São Paulo, achando que todo ambiente de trabalho jornalístico era assim. E pra minha surpresa, pelo menos na revista, o ambiente que eu trabalhava era muito mais leve. Eu tenho grandes amigos até hoje que vieram dessa época, mas não é de jeito nenhum uma doce lembrança.

C- Mas me refiro às pautas, à alguma material, à sua fotografia... (04;34)

G- Eu lembro de algumas coisas, mas não é nem pela qualidade do trabalho, da fotografia que eu consegui realizar, mas pela experiência. Então, assim, eu fiz uma pauta com Diana Moura em Conceição das Crioulas em 1997, eu acho, e foi muito bacana. Eu não tinha ouvido falar daquilo ali, se saíram matérias a respeito daquele lugar foi muito pouco. Uma comunidade quilombola cercada pelo plantio de maconha. Eu lembro que fiz um trabalho com Diana, uma capa do Caderno C que foi muito legal a experiência. Mais pelo povo, pela experiência que pelas fotos. Eu gosto das fotos, do resultado, mas assim... Eu gosto de alguns trabalhos por conta disso (da experiência). Uma matéria que fiz em Noronha com Dani Lacerda. Também um caderno de turismo, mas a gente fez todo em cima dos retratos, da atividade esportiva que cada um fazia. Eu tenho total consciência que o material fotográfico é bem inferior, mas a experiência é muito boa. Muita gente que conheci, alguns presos, algumas pessoas, gente de comunidade pobre, os encontros mesmo com algumas pessoas.

C-(6:26)Tu tens alguns trabalhos, como “Líquidos, retratos congelados”e “Fronteiras”. Isso foi mais adiante?

G- Foi bem mais adiante, porque eu fiquei em jornalismo muito pouco tempo na realidade, entre estágio e contrato eu não devo ter passado mais do que dois anos no Jornal do Commercio. Quando eu fui pra São Paulo, eu já trabalhava na Terra que era uma revista mensal, de viagem, natureza, cultura, uma coisa muito mais leve.

C- E depois da (Revista) *Terra*?

G- Eu pedi demissão da *Terra* e fiquei freelando, eu queria fazer retratos, aprender a fazer retratos com flash, retratos produzidos. Então um amigo me chamou para a *Istoé Dinheiro*. Passei um tempo e logo pedi pra sair também. Aí fui editor de imagem do *UOL*, mas era muito de esquentar cadeira e pedi logo demissão. Aí freelei. Fiquei freelando muito tempo em São Paulo, fazendo retratos e algumas viagens. Resolvi passar um tempo em Recife. Terminei passando um tempão, uns quatro anos. Foi quando me associei à Lumiar. A gente fazia de tudo um pouco. Então aí eu comecei a fazer um pouco mais de estúdio, mas sempre tentava trazer pra área de cada um. Muito retrato e algumas coisinhas, mas mais retrato que era o que eu sabia mais fazer. E atendimento pra revistas do sudeste. Aí eu saí da sociedade e vim pra o Rio. Fiquei freelando aqui um tempão. Foi provavelmente quando eu estava mais desanimado com a fotografia, chatedado, achando tudo a mesma coisa, um excesso de imagem. Imagens demais, as coisas não representavam nada, não tinha nada que me agradasse e eu também não me animava com nada. Fiz algumas pautas pra jornal e vi que... Voltei a fazer aqui no Rio pq o cabra chegando na cidade tem de baixar a bola, tem de reconstruir algumas coisas e fiz algumas coisas para a Folha de São Paulo e vi que não dava mais. Não me interessava. Então continuei fazendo revista, mas super desanimado. Achando tudo sem sentido. E aí comecei a

fazer umas coisas minhas, aquelas coisas do gelo, que nem gosto. Mas aquilo já era tentando e já era mexendo com fotos de família, com questões pessoais. Uma maneira, uma tentativa, mas já indicou um caminho. Depois veio Moscouzinho, muito em cima de retratos de família e mesmo que destruindo a fotografia.

C- Teve um momento que tu morasse fora também?

G- Eu morei fora quando comecei a fotografar, foi antes do jornal do comércio. Eu morei na Inglaterra em 1994. Na verdade eu tava estudando jornalismo e tava achando meio chato. Eu gosto de escrever, e até acho que hoje gosto mais, porque hoje eu escrevo o que eu quero, mas na faculdade você tinha de fazer rádio, TV, matéria sobre qualquer coisa que você não se interessa. Então achei tudo muito ruim. Não tava curtindo, não. Tranquei o curso e fui morar na Inglaterra, e foi aí que fui me envolvendo com a fotografia, em (19)94.

Mas desde o começo ali, não vivia mergulhado em fotografia. Meus amigos eram, claro, muita gente de jornal, mas gente de outras áreas.

C- 11;45 Desse matéria tem fotografia que foram para a galeria? Tem material que já vi à venda em algum lugar. Aquela foto da asa...

G- A foto da asa chegou a ser colocada numa galeria que Egberto tinha, mas era uma galeria muito improvisada. Era o início, o começo de uma ideia de Egberto. Desse material velho tá tudo guardado, mal guardado ou perdido. Eu não me interessei pelo material velho. De vez em quando eu pego alguma coisa para fazer colagem. Eu sei que tem um objeto, um elemento visual que me interessa pra fazer colagem. Eu vou lá, cato aquilo, digitalizo e transformo nos papéis vegetais e transformo numa camada. Mas por um bom tempo aquele material ficou em banco de imagem, vendendo, pra usos variados, mas chegou um momento que achei que estava pagando pouco, circulando com imagens que não me interessavam e tirei do banco de imagem. Elas estão aqui, mofando, mal guardadas, mal conservadas e não me interessa estar na rua com algum trabalho que, sabe? (...)

C- Tem algum material mais recente à venda?

G- Sim. Tá tudo na (Galeria) Amparo (60). A Amparo tá me representando, a Amparo 60. Mas é tudo a partir de Moscouzinho, nada de antes.

C- (14:11) Mas é só lá, é exclusivo?

G- Até agora é, só com a Amparo. (...) Sobre o material velho é isso, não me interessei não. Tem muito retrato. Uma época cheguei a pensar em fazer um livro só com retratos, dos amigos que fiz por aí. Alguns eu não sei nem o nome mais. Tem pessoas bacanas. Daria um livro bem interessante. Mas eu fico pensando, pra que mexer num trabalho que não representa mais o que eu quero. Talvez em outra hora, mas agora, não.

C- E de Moscouzinho adiante. Como estão teus projetos?

G- Moscouzinho foi um momento de maturidade que provocou um desenvolvimento no meu trabalho. Foi quando eu consegui juntar tudo que estava ao meu alcance, minhas habilidades, meus gostos, minha pretensão, e consegui trazer pra dentro da fotografia. Porque acho que antes minha fotografia era uma fotografia que tinha uma certa assinatura, eu buscava isso. Mas na verdade eu não tinha noção de que estava muito distante daquilo que me representava de verdade, completamente. E com Moscouzinho, com minhas perdas, com minha experiência pessoal, nesse momento turbulento de perda dos meus pais, do nascimento dos meus filhos... eu fui entender o que era importante pra mim mesmo, quem eu realmente era, o que eu tinha de jogar de lado. Então esse trabalho representa a maturidade mesmo, de se conhecer, de jogar

fora o que não presta, que não te representa e investir naquilo que... Então esse é o momento, entendeu? É o momento de transição dessa fase. Daqui há pouco pode aparecer outra coisa. Mas eu sei que esse é o caminho, que na verdade só tenho a aprofundar, fazer o que eu realmente quero e que me representa. Muitos trabalhos estão surgindo de Moscouzinho, das coisas que fiz pra Moscouzinho. Nem tudo eu consegui colocar no livro porque não dava. Foi muita coisa que produzi e deixei separado. Foi Moscouzinho. Quando pensei em Moscouzinho já pensei nos três livros, já pensei nos três quando estava escrevendo o primeiro. Sabia que eu queria o Livro do Sol e que queria o Sobremarinho, que vai ser lançado agora (29/04/2015). Não sabia o nomes... sabia que queria um livro sobre o sertão, inspirado em João Cabral, pensando na água sonhada, imaginada pelo sertanejo.

C- E de Sobremarinhos, tu podes falar?

G_ Em Sobremarinhos eu vou terminar essa história de literatura, cinema, fotografia e natureza, voltando pra o mar. Então o Moscouzinho tem as questões políticas e familiares, mas o que liga os três livros é a relação do cinema com a literatura, a relação com a natureza. Então Moscouzinho é o livro do fogo, da terra vermelha, da poesia soviética, essa coisa aí. O Livro do Sol é muito em cima da ambiguidade, dos elementos conflitantes da poesia de João Cabral (de Melo Neto), de sonho de pedra, de concretude e imaginação num ambiente de sertão e esse (Sobremarinhos) é muito de morte e vida na água, da poesia de (Albert) Camus. Fecho estes três aí, esse último vai para a gráfica esta semana.

C- E o Orquestra Brasileira de Fotografia?

G- Tem uns cinco ou seis anos que eu tinha esse nome na cabeça “Orquestra Brasileira de Fotografia” e não sabia como realizar. E ele vem muito desse momento de maturidade. Não sei se diretamente de Moscouzinho, mas teve uma coisa que eu repito sempre. Comparando minha fotografia com a música eu dizia: parecia uma música clássica minha fotografia, e eu até gosto de música clássica. Gosto de raspão, de umas coisinhas. Minha fotografia não poderia ser representada por música clássica, tinha de ser Nação Zumbi. Meu gosto tinha de ser isso. Tinha uma coisa errada, muito errada, porque estava totalmente discrepante. Então pensando o que seria se fosse música, se fosse cinema... Meus amigos são músicos, cineastas, eu não vivo num mundo de fotografia. Então o Orquestra Brasileira e a Pernambucana de Fotografia foi bem isso. Vou fazer música com fotografia, vamos misturar, e estar junto dessas pessoas que eu gosto.

C- E como é que estão esses projetos?

G- A (Orquestra) Pernambucana tá saindo agora em Junho. Já tá praticamente pronto. Tem os nove ensaios fotográficos prontos e metade das músicas estão prontas. As outras estão saindo. Estamos editando os ensaios. Nosso prazo é Junho. E a Brasileira é pra o fim do ano ou começo do outro, e é pelo Rumos.

C- Então são dois, a Pernambucana foi pelo Funcultura e a Brasileira, pelo Rumos?

G- É

C- Tem algum projeto novo que vc possa falar?

G- Tem uma exposição que estou montando para 2016, e deve se no MAC- Niterói. O MAC vai entrar em reforma e a gente tá vendo como vai ser. Mas é isso. São três livros esse ano. É bastante coisa.

C- Quanto ao livro. Quando vc decidiu pelo suporte? O que te atrai no livro?

G- Eu adoro livro, entendeu? Eu adoro os objetos e analisar as soluções, o que cada um deu pra aquilo. Eu compro livros de autores que eu não gosto até. Compro livro por razões bem variadas. O Moscouzinho virou livro porque eu sempre quis contar essa história em livro. Mas ao mesmo tempo ela parecia muito mais literatura na minha cabeça do que fotografia. E eu gosto de fazer. Quando eu fiz Moscouzinho, apesar de toda dificuldade porque ele foi editado completamente fora do padrão, porque eu editei só. Diógenes participou do final, quase como um consultor. Com linguagem fotográfica muito variada. Um agrupamento muito na intuição mesmo. Eu não tive uma referência. Eu gostaria muito de ter tido um livro bacana que eu dissesse, quero fazer algo assim. Não tinha. Foi muito na coragem, no risco. Então quando eu vi aquelas teorias malucas minhas, próprias, fazendo sentido, se encaixando, aí veio um pouco minha bagagem de editor de revista e um pouco do que eu editei em jornal, e essas coisas renasceram um pouco. Agora estou indo pra o terceiro, meu. Eu tô me lembrando, principalmente na Revista Terra, que eu tinha uma facilidade muito grande de editar. Então sei lá, acho que a coisa do livro muito é isso, o prazer de editar, a história do objeto.

C- Aí tem a coisa das limitações, o tamanho, a fotografia no meio da página dá aquela quebra. E vc fez a exposição e talvez tenha resolvido pra quem queria ver as imagens grandes.

G- Na verdade não me incomoda. Eu acho bom criar esse incômodo no leitor. Eu não preciso realizar os desejos dele todos não. Eu acho que o livro Moscouzinho tinha de ser pequeno. Ele não é pequeno por economia nem por um erro. Ele é intencionalmente pequeno porque eu estava falando de coisas muito íntimas, então a caixa não é um enfeite. É conceitual. Eu queria que aquilo viesse guardado, viesse protegido. Eu estava falando de uma coisa muito íntima. O Livro do Sol eu já tive de fazer um pouquinho maior. O Sobremarinhos tem um tamanho médio, mas abre em folder. Uma panorâmica que vira até 70 cm. Então acho que são as características que eu acredito que cada trabalho precise. E gosto dessa ideia de maneira geral de fazer livros pequenos, porque acho que isso contraria um pouco a regra. Ele é anti-fotográfico ao ser pequeno. E eu gosto disso. Eu gosto de quebrar a fotografia. Acho interessante a gente combatê-la criticamente. Refazê-la e coisa desse tipo. Tem muito livro grande, livro portfólio pra mostrar como o cara é habilidoso. Eu gosto da ideia do livro que vai para a prateleira e se confunda com a literatura.

C- 27:43 As capas deles são bem isso também.

C- E González Palma. Tem alguma coisa que vc indique.

G- Tem o site dele que tem muitas colagens. Eu não vou saber o nome dos ensaios, mas vc vai olhar lá e encontrar uma semelhança com o meu trabalho. Gosto das cores, se bem que não procurei aquelas cores. Acho as cores dele assim, um pouco demais pra mim. Acho bonito no trabalho dele, mas no meu, não. Ele tb trabalha com papeis, com papeis leves. Ele trabalha com ouro também e outras coisas. Eu curto papel. Dá uma olhada no site dele tem umas coisas muito bacanas (<http://www.gonzalezpalma.com/index.html>). Umas fotografias encenadas também, umas cenas preparadas, objetos fabricados, cenografia fabricada para foto, ator, figurino, sabe(?), tudo desenhado previamente.

C – 29:08 - E o que está por vir, tem alguma coisa que está te estimulando nas leituras, tá numa construção bem pesada, né? São muitos trabalhos de 2012 para cá!

G – 29:25 –É tá uma loucura, tá bem aperreado o negócio, mas é bom assim, eu gosto assim, porque ficar parado... Eu acho que continuo falando muito de morte, os três livros tem isso, o Moscouzinho, o Livro do Sol e o Sobremarinhos, são muito voltados para a morte...

C- 29:53 – Ainda tá forte isso, né?

G – 29:54 – É e assim, neste caso esse último livro, ele remete a um livro que eu li antes mesmo de eu começar a fotografar, né? O primeiro livro que eu li de Camus, que é *O Estrangeiro*, ele é todo aquele absurdo de ele ser mais acusado por não sofrer diante da morte do que o assassinato que ele cometeu. Tem um *mise en scene* do sofrimento que esperam que o Mersault, o protagonista, atue e isso foi um livro que me marcou muito antes do que minhas perdas entendeu(?) Não tem muito a ver, é uma coisa que tava lá antes até e eu nem me ligava. Então tem uns trabalhos de violência que eu tô pensando, tem um outro trabalho também sobre Camus, e tá caminhando muito para as colagens, para o uso do papel, tá virando...bem livro mesmo, bem papel mesmo porque inclusive nesse livro novo tem esse tipo de coisa aqui. (mostra o livro pela webcan). Vê se da para ver...

C- 31:55 – Dá. Isso é o quê? É o livro?

G – 32:00 - Isso aqui é uma edição do volume do estrangeiro, que ele fala muito na primeira parte do livro, ele fala tanto de culpa, daquela culpa meio religiosa, aquela coisa por não sofrer, por não ter dito isso, ...e aquilo ficou tão nas minhas releituras e na verdade esse livro já influenciou o Livro do Sol, na realidade. Quando o cara, o Mersault, fala o tempo inteiro da... não sei se tu lembra do livro, ele tem uma fotofobia absurda, né(?) Toda vez que o sol brilha na cara dele, ele faz uma merda, pensa uma merda, ele se desconcentra. No mínimo ele se desconcentra, ele tem uma agonia com a luz danada, e isso já se alinhava com o Livro do Sol. Ele era escuro, preto, parece que ele vive na sombra, fugindo da luz, então esse livro já se infiltrou no anterior até, então eu desconfio que vou passar um tempo falando em Camus. Estou escrevendo um outro projeto que tem a ver também, então assim o livro tem...eu pego chumbo, derreto chumbo, fiz umas pequenas intervenções no livro com chumbo, lembrando a culpa, o peso da culpa. Então é muito mais colagem, foto-colagem do que as fotos propriamente, entendeu? Eu estou caminhando mais para me libertar dessa coisa...

C-33:49 – Da fotografia... acho que está ampliando este suporte, né? Acho que tá deixando de ser a fotografia e hibridizando, ampliando, misturando, contaminando...

G- 34:05 – Eu quero fazer as coisas onde a grande história, o foco do negócio, não seja o deslocamento, não seja o esforço, não seja o acaso, sabe ? Não é o instante decisivo, não é nada disso, eu quero que meus trabalhos sejam uma reflexão, um pensamento sobre um determinado assunto. Então assim, não faz sentido eu ir para a rua e ficar catando imagens, entendeu? Esperando que as coisas aconteçam. Eu quero fabricá-las. Então para fabricá-las, a maneira que eu estou achando, que eu estou me encontrando, é a manipulação através dos papeis. São as colagens, então eu vou fabricando estas imagens. Interessa também muito fabricar essas imagens pesquisando locação, intervindo com objetos, com pessoas, como se tivesse produzindo um cinema. Isso também me interessa. Só que às vezes o papel é mais prático, eu gosto... Então tem um trecho da entrevista que eu li estes dias, uma crítica do Ronaldo Entler, no *Ícônica*. Depois dá uma olhada lá. Ele falando do filme novo do Sebastião Salgado, aí ele diz assim, é uma pena que no filme as imagens do Salgado apareçam prontas. Ele não apresenta nenhum tipo de reflexão sobre como ele vai fazer a programação, sabe? As decisões, nada. Ele apresenta e ele fala assim...deixa eu ler aqui para ti, eu vou fazer melhor do que tentar lembrar...mas ele falando do acaso, entendeu, assim, de novo, a gente pensa, da a entender que o fotógrafo é aquele cara que não planeja nada, não elabora, ele simplesmente encontra as coisas...Deixa eu ler um trequinho aqui

“ *A fotografia continua sendo apenas essa arte da boa composição, dos bons instantes e das intuições que não se explicam, nessa arte sem processo quando queremos enxergar o fazer de um autor , o que resta é uma curiosidade sobre sua performance , como se vestem, quais as expressões de seu rosto, como ele observa a cena, como segura a câmera, como*

caminha, como se porta diante das coisas..”.[Disponível em < <http://iconica.com.br/site/o-sal-da-terra/>>]

Então assim isso é muito pouco, né? Claro cada um na sua. Mas para mim isso é pouco...

{interrupção – o filho chegou da escola}

Lê essa matéria do Icônica. Fala bem isso, é assim, quem quiser que continue assim. Faça, não tem nada de errado. Tem várias vertentes da fotografia, e todas têm sua importância e tal, só acho que a gente tem que pegar cada um a sua onda, né? Cada um estar onde pretende, onde se encontra. Eu acho que esta coisa de pescar imagens na rua há muito tempo não me agrada mais, é essa a minha postura...

C – 38:56 – Tá massa, então eu vou vendo o que falta e eu te aperreio de novo.

G – 39:07 – Vá fale, pode ligar...

C – 39:16 – Obrigada, viu?...