



Bob Wolfenson

cartas a um jovem
fotógrafo

O mundo através das lentes

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.site](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



Bob Wolfenson

Cartas a um jovem

fotógrafo

Bob Wolfenson

O mundo através das lentes



Sumário

Capa

Folha de rosto

Cadastro

Copyright

Dedicatória

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO

1. A INICIAÇÃO

2. A AVENTURA AMERICANA

3. DE VOLTA PARA O FUTURO

Nota

4. DE OLHOS BEM ABERTOS

5. RETRATOS

Notas

6. DESVIOS NECESSÁRIOS

7. MODA

Notas

8. DESLOCAMENTOS E QUESTIONAMENTOS

9. A ANTIESPECIALIZAÇÃO

Notas

10. GRANDEZAS E MISÉRIAS DA VIDA PROFISSIONAL

Nota

11. EXPOSIÇÕES E LIVROS

12. ACIDENTES NO PERCURSO

13. OS NUS

14. UMA CARREIRA LONGEVA

15. REALIDADE OU FICÇÃO

Notas

16. EPÍLOGO

Color Plate

Cadastro



Preencha a **ficha de cadastro** no final deste livro e receba gratuitamente informações sobre os lançamentos e as promoções da Editora Campus/Elsevier.

Consulte também nosso catálogo completo e últimos lançamentos em www.elsevier.com.br

Copyright

© 2009, Elsevier Editora Ltda.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Copidesque: Ivone Teixeira

Editoração Eletrônica: Estúdio Castellani

Revisão Gráfica: Carolina Menegassi Leocadio

Elsevier Editora Ltda.

A Qualidade da Informação.

Rua Sete de Setembro, 111 – 16º andar

20050-006 Rio de Janeiro RJ Brasil

Telefone: (21) 3970-9300 FAX: (21) 2507-1991

E-mail: info@elsevier.com.br

Escritório São Paulo:

Rua Quintana, 753/8º andar

04569-011 Brooklin São Paulo SP

Tel.: (11) 5105-8555

ISBN 978-85-352-5778-6

Nota: Muito zelo e técnica foram empregados na edição desta obra. No entanto, podem ocorrer erros de digitação, impressão ou dúvida conceitual. Em qualquer das hipóteses, solicitamos a comunicação à nossa Central de Relacionamento, para que possamos esclarecer ou encaminhar a questão. Nem a editora nem o autor assumem qualquer responsabilidade por eventuais danos ou perdas a pessoas ou bens, originados do uso desta publicação.

Central de Relacionamento

Tel: 0800-0265340

Rua Sete de Setembro, 111, 16º andar – Centro – Rio de Janeiro – RJ – CEP.:
20050-006

e-mail: info@elsevier.com.br

site: www.elsevier.com.br

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

W837c

Wolfenson, Bob, 1954-

Bob Wolfenson [recurso eletrônico] : cartas a um jovem fotógrafo : o mundo através das lentes / Bob Wolfenson. – Rio de Janeiro : Elsevier, 2012.

recurso digital

Formato: ePub

Requisitos do sistema: Adobe Digital Edition

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-352-5778-6 (recurso eletrônico)

1. Wolfenson, Bob, 1954-. 2. Fotografos – Brasil – Biografia. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

12-2997. CDD: 927.70981

CDU: 929:77.036(81)

08.05.12 15.05.12

035332

Dedicatória

À minha mulher Mariza e às minhas filhas Francisca, Helena e Isabel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus assistentes que foram fundamentais na construção desta história. Muitos deles se tornaram grandes fotógrafos, outros desistiram e seguiram novas profissões e alguns são amigos queridos – e os mais importantes para mim são Paulo Vainer, Roberto Sanovicz, Mujica, Bio Barreira, Mario Fontes, Fernando Perelmutter, Fernando Laszlo, Sandra Jeha, Feco Hamburger, Roberto Stelzer, Tiago Molinos, André Passos, João Wainer, Fernanda Negrini, Guilherme Young, Nana Vieira, Sebastian Lucrecio, Peetssa, Marcio (Bola) Romão, Juli Botelho, Diogo Telles e Joene Knaus. Agradeço também a Rodrigo Gonçalves e sua equipe, que na era digital tem sido responsável pela quase totalidade dos retoques em meu trabalho. Sou especialmente grato aos meus atuais assistentes, Rafael Martinelli e Pedro Bonacina, que foram imprescindíveis na pesquisa iconográfica deste livro.

Agradeço especialmente à Elaine Carvalho Holmes –coordenadora e administradora do meu estúdio que ao longo de 20 anos tem demonstrado toda sua competência –, por seu extraordinário apoio, à minha secretária Eliane Resende, por seu auxílio – fundamental para eu exercer minha profissão sem tantos percalços-, e à estimável presença de Aécio Amaral, que é um faz-tudo dentro de um set fotográfico. Sou também muito grato a Agenor, Carlão e Daise, sem eles eu não teria tranquilidade para trabalhar.

À minha filha Helena, que teve a generosidade e a paciência de ler o manuscrito e sugeriu significativas mudanças, a minha imensa gratidão. Ao meu sócio na revista *S/N*º, o jornalista Helio Hara, por suas valiosas sugestões, meus sinceros agradecimentos. Também sou muito grato pelo incentivo da escritora Fernanda Young, que leu os trechos iniciais deste livro quando eu ainda começava a escrevê-lo e não tinha certeza se conseguiria. E, finalmente, gostaria de agradecer a Nanete Neves, que fez algumas entrevistas comigo e a seu modo as colocou no papel – elas foram extremamente valiosas e me ajudaram muito no desenvolvimento da minha escrita.

INTRODUÇÃO

A fotografia é antes de tudo meu ofício, o que tecnicamente sei fazer, mas é também um vetor das minhas ideias, minha forma de comunicação com o mundo. Por isso, aceitei o convite de escrever este livro, pois ele me trazia o desafio de falar para o jovem fotógrafo e para todos aqueles que sonham com essa atividade hoje tão disseminada. E, para conseguir estabelecer verdadeiramente essa relação, terei de voltar um pouco no tempo e refletir sobre a minha própria trajetória, refazendo todo o caminho percorrido.

O universo da fotografia é enorme, e o desenvolvimento tecnológico faz surgir, a cada dia, novas e mais modalidades, e naturalmente novos fotógrafos, com suas idiossincrasias: técnicas e estéticas. No meu caso, o que faço não se restringe a uma única especialidade; talvez por ser extrovertido e expansivo, não tenha me limitado a um interesse particular – se bem que isso, por si só, já caracteriza uma forma, um à maneira de ... Não tenho a intenção de fazer aqui um painel de tudo o que se pode realizar como fotógrafo, uma vez que só posso e quero falar daquele que sou – sem nenhuma afetação narcísica, assim espero. Simplesmente não quero cometer imprecisões, talvez por ignorar alguma ou muitas das questões teóricas e práticas, assim como também da história da fotografia. Deixo essa tarefa aos pensadores e historiadores. Por isso, vou me ater à minha experiência. Sou um fotógrafo mais voltado para alguns assuntos à primeira vista quase antagônicos; no entanto, reconheço um nexos formal entre eles, dado pelo meu olhar e modo de ver.

Temas tão diversos como moda, publicidade, retrato, nudez, paisagem – este último, sobre o qual fiz duas exposições, nomeei-o usando o neologismo “antipaisagem” – são de alguma forma apresentados sob a minha ótica. Mas algo tão abstrato como minha ótica quer dizer o quê? Talvez seja este o “x” da questão. Não pretendo que este livro seja apenas de dicas ou atalhos para uma carreira de sucesso; a minha ideia é de que alguém, talentoso ou não, fotógrafo ou simplesmente curioso, possa se divertir um pouco com as aventuras que essa profissão, da forma como atuo, oferece e tirar algum

proveito da experiência de quem possui longa trajetória profissional. Mas a minha ótica talvez seja um bom antídoto para aqueles que se curvam a todas as exigências do mercado; explico: como em qualquer área de atuação, há uma obsessão por rapidamente se alcançar o sucesso – este é um dos dramas de nossa época. No entanto, é preciso lembrar que nada acontece dentro de um esquema pré-arranjado ou de uma fórmula, porque o sucesso advém de um conjunto de fatores, inclusive da sorte, mas principalmente do senso de verdade, de uma forma particular de ver as coisas (a tal da ótica). Sem nenhum moralismo aqui, acredito que, se a personalidade de alguém aparece em sua obra, as coisas se tornam mais fáceis, e é meio caminho andado para uma boa realização.

Não digo que seja fácil nem que me orgulho de todos os meus trabalhos; porém observo que, quando estou fotografando, minhas inquietações, formação e personalidade estão ali junto comigo, selecionando o modo de olhar, e acho que sou bem singular nesse sentido porque lido com muitos temas diferentes.

Cada um de nós tem seu próprio método de trabalho. Uma comparação que gosto de fazer é entre Giorgio Morandi – nascido em 1890, este grande pintor italiano de naturezas-mortas, que quase só pintou garrafas a vida inteira, foi e é considerado um dos grandes artistas do século passado – e Pablo Picasso, que levou a experimentação às últimas consequências – da escultura à pintura, passando pelo desenho, construiu, desconstruiu, fez retratos, paisagens etc. – e talvez seja o maior artista de todos os tempos. Caetano Veloso, na minha opinião, é o nosso Picasso porque, em toda sua obra, pode-se vê-lo apontando em diversas direções. E em cada trabalho ele faz um amálgama de coisas diferentes: da tradição ao experimentalismo, da cultura erudita à cultura popular, de trechos de música em inglês a traduções, tudo em arranjos sofisticados e não-sofisticados. Sempre o invejei e o admirei por essa capacidade, por não se restringir a temas, por subvertera cada disco novo a imagem do anterior. Essa é a ideia de fusão que me norteia. Eliminar rótulos, sair do gueto. Talvez porque tenha nascido e vivido em um.

Nasci sob o signo de Virgem, o que pode levar muitos a achar que eu seja o protótipo da organização. Na verdade, sou um paradoxo do virginiano

típico, uma verdadeira contradição porque, embora focado, ao mesmo tempo sou muito caótico. E sou fotógrafo, uma profissão que requer muita concentração, cálculo e organização.

Sempre me perguntam o que mais gosto de fotografar. E para essa questão minha resposta é sempre a mesma: gosto mesmo é de pensar e esquematizar um projeto, um conceito – seja ele encomendado ou da minha cabeça, comercial ou não. Gosto de escrever sobre aquilo que faço ou o que vou fazer. Gosto do movimento, da pressão de realizar, dos prazos curtos, da preparação, da atividade, do burburinho das pessoas à minha volta, da parceria com elas, no estúdio ou nas locações. Gosto de ver meu trabalho publicado e contextualizado em assuntos que não se encerram em uma única imagem. O instante fotográfico para mim é uma passagem. É óbvio que não o desprezo – não seria fotografia se ele não existisse. Porém, minha ligação com o trabalho é amor pela realização, pela encenação; é uma conexão com a minha época, a tensão com ela e a representação dela; e, subjacente a isso, é uma busca pela eternidade. Talvez por esse motivo tenha escolhido a fotografia como profissão, por seu caráter intrínseco de posteridade.

A INICIAÇÃO

No imaginário coletivo, a figura do fotógrafo de moda vem envolta numa aura de *glamour* que nem sempre condiz com a realidade. Por outro lado, dizer que não há *glamour* nenhum e que a vida é só integridade, concentração, foco e trabalho seria tirar o verniz e o charme dessa atividade tão atraente. Escrevo *Cartas a um jovem fotógrafo* para contar um pouco dessa profissão, do ambiente que a cerca e das armadilhas, do ego e do mercado, que podem surgir na vida de qualquer um que decida usar a câmera como ofício e forma de expressão.

A tradição de minha família era a militância política dos judeus progressistas de esquerda, e meus pais, bastante politizados, conheceram-se em São Paulo, onde se casaram e tiveram dois filhos, minha irmã Silvia e eu; mais tarde chegou o Jair de Oliveira, que tinha seis anos, filho de uma moça, minha segunda mãe, Maria de Lourdes, que trabalhou com a minha família por mais de trinta anos. Ele foi criado junto conosco e se tornou membro da família – meu irmão. Meu pai conservou as raízes nordestinas e o forte sotaque, e cresci nesse caldeirão sincrético de Nordeste, judaísmo e militância política. Vivi toda a minha infância e juventude no Bom Retiro, próximo ao centro da capital de São Paulo, um bairro que, a partir de 1920, foi inteiramente tomado pelos judeus que aqui chegavam fugidos das perseguições e da vida dura na Europa do período entre guerras.

Escolas, lojas, restaurantes, sinagogas, mercearias e açougues *koshen*; o iídiche era língua corrente em suas ruas, e nomes característicos como Jacob, Sara, Ester, Isaac etc., os mais ouvidos. Nos anos 50, quando nasci, todo o entorno era judaico. Essa era nossa Terra Prometida e, aos meus olhos de menino, o Bom Retiro era o mundo todo. Esse mundo era um quadrilátero de não mais que dez ruas, que ia da Rua Bandeirantes ao Jardim da Luz e da Rua Afonso Pena até a Rua Silva Pinto com a Rua da Graça.

Tudo o que fazia e queria estava ali: a papelaria Mildina, a livraria Weltman, a mercearia do seu José, que não era judeu mas dera o nome de Menorah ao seu negócio e vendia *Strudels*, *beigales* e comida *kosher*. Havia

ainda um campinho de pelada à frente da adjacente Escola Politécnica da USP, na época situada no Bom Retiro, onde meus amigos e eu jogávamos futebol e, vez por outra, fazíamos um jogo judeus *versus* católicos, com cartazes, torcida e tudo o mais. Na nossa inocência infantil não tínhamos a menor ideia da conotação discriminatória e bélica que poderia haver numa partida como essa. No âmbito do jogo propriamente dito, nossa salvação era sempre o Jorjão, um negro alto muito bom de bola que escalávamos para o nosso time e que nos garantia algumas vitórias. Era tamanha nossa integração que ele arranhava algumas palavras em iídiche, o que soava cômico para os mais velhos – um negro falando iídiche.

Mas nem tudo eram flores. Minha família era ligada a um setor progressista-laico da comunidade, que aos poucos foi se estabelecendo no bairro e codirigindo o Icib (Instituto Cultural Israelita Brasileiro) e a escola Scholem Aleichem, sua afiliada. Ambos ocupavam um prédio na Rua Três Rios e eram redutos importantes do pensamento de esquerda. Pode parecer estranho, mas nos sentíamos amalgamados à cultura brasileira e – seguindo uma vocação secular dos judeus progressistas – queríamos nos integrar ao lugar que escolhêramos. Ser brasileiro era um sentimento genuíno.

O Icib, também conhecido como Casa do Povo, numa clara alusão ao jargão socialista de seus congêneres soviéticos, era muito atuante em São Paulo, extrapolava os limites do bairro e foi um foco importante de resistência à ditadura no final dos anos 60 e princípio dos 70. Mas obviamente dentro daquela conjuntura, aliada ao começo da decadência do bairro, o Icib minguou e a escola fechou. E, com o tempo, o prédio da Rua Três Rios só não virou escombros graças ao esforço de alguns antigos fundadores voluntários, que ainda vivem na região.

Recentemente voltei lá com um primo e, nas poucas horas que ali ficamos, vi coreanos passando ao lado de judeus ortodoxos e bolivianos, que vêm se instalando por ali há mais de uma década e também introduzindo seus hábitos e sua cultura. O inesperado progresso coreano é visível e acabou por revigorar o bairro. É prazeroso estar em um lugar com tanta vida nas ruas, ao contrário de outras regiões da cidade em que hoje circulo mais e onde a vida acontece dentro de casas superprotegidas, e por isso menos alegres.

A atmosfera de minha infância vivida no Bom Retiro colou-se de tal forma ao meu sotaque, à minha personalidade, que gosto de lançar mão de uma piada politicamente incorreta que se refere ao sujeito suburbano que ascende socialmente: “Fulano deixou o subúrbio mas o subúrbio não o deixou.” Comigo é assim: deixei o Bom Retiro mas o Bom Retiro não me deixou.

Mas, voltando à minha infância, minha casa era palco de reuniões e desde moleque fui me acostumando a ouvir falar de luta clandestina, jornais proibidos, censura etc. Fui me formando dentro dessa realidade e, de fato, interessando-me por isso. Meus pais me incentivavam a ter a melhor formação possível. Além da escola formal, matriculavam-me em alguns cursos extracurriculares. A escola, o Colégio de Aplicação, por si só já era um centro de formação humanista importante que pertencia à Faculdade de Filosofia da USP, tendo ficado muito conhecido pelos quadros que formou e também por ser palco das lutas pelas liberdades democráticas. Aos sábados frequentava aulas de iniciação artística na FAAP com o Naum Alves de Souza, importante autor, diretor, cenógrafo e figurinista de teatro, televisão, cinema e ópera, quando eu tinha dez anos. Durante a semana, tomava aulas de violão e francês.

Foi nesse ambiente que cresci. Como se vê, fui conduzido para uma formação generalista, voltada para um caráter humanista. Não tinha nenhuma vocação para fazer nada que não pertencesse a esse universo, e, entre as muitas coisas que me interessavam e me desinteressavam em seguida, como todo garoto adolescente, estava a fotografia. Meu pai me deu uma câmera quando eu tinha 12 anos, e lembro até hoje de que a compramos numa papelaria do bairro. Eu tinha um amigo muito talentoso que acabara de se iniciar em fotografia e ficava fascinado quando o acompanhava ao laboratório fotográfico preto-e-branco. A vida seguiu seu curso, ele não se tornou fotógrafo profissional e somos amigos até hoje. Mas, de alguma forma, ainda que não fosse ali que tivesse percebido que seria fotógrafo, aquela experiência se instalou dentro de mim.

Quando comecei, alguns fotógrafos que fizeram história povoavam o meu imaginário, eram ícones, ídolos. E, obviamente, queria ser um deles, mas não sabia exatamente qual. Na verdade, quando comecei a trabalhar com fotografia no Estúdio Abril, era tão jovem que nem sabia direito o que queria

ser, ao contrário daqueles garotos que já aos 10 anos têm certeza de que serão médicos, artistas, jogadores de futebol etc. Em mim, a ligação com a fotografia foi surgindo aos poucos, meio aos trancos e barrancos. Além disso, quando eu era criança, fotógrafo na minha preconceituosa classe social (médica) era alguém considerado menor, geralmente associado àquele que fazia só casamento ou àquele homem na lojinha que fazia as fotos para documentos. Não era uma profissão muito admirada. Tudo mudou quando veio o filme *Blow-Up* (no Brasil, *Blow-up – Depois daquele beijo*), uma produção anglo-italiana, lançada na Europa em 1966, realizada pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni. Contava a história de um fotógrafo que se envolveu involuntariamente na descoberta de um caso de assassinato. Ao ampliar algumas fotos tiradas ao acaso em um parque londrino, revelou-se, no segundo plano da imagem, a cena de um possível crime. O filme era enigmático, cheio de signos e metáforas ininteligíveis a nós adolescentes, porém acabou conferindo *glamour* à profissão, pois o protagonista, um fotógrafo, vivia às voltas com modelos maravilhosas, sobre as quais se debruçava durante a sessão, e as tratava com um desprezo charmoso, deliberadamente *sexy*. Dono de um conversível inglês, ele jogava a câmera no porta-luvas e saía perambulando pelas ruas da Londres rebelde dos anos 60. Pronto, estava construído o mito do fotógrafo conquistador de mulheres e socialmente aceito nas altas rodas. O filme foi responsável pela mudança de opinião da (digamos assim) sociedade sobre a profissão, que se tornou charmosa e atrativa até fora de seu círculo mais profissional.

Refletindo sobre como as coisas se deram, acho que a fotografia não veio a mim como uma convicção, uma vocação, mas sim totalmente ao acaso. Contudo, se não tivesse alguma vocação, não estaria escrevendo este livro. No entanto, esse talento foi descoberto aos poucos, acredito que nem sempre somos assaltados por dons óbvios. O que eu me tornaria, qual seria o meu ofício, surgiu mais como uma contingência da vida do que como uma necessidade de expressão interna. Mais adiante explico o porquê.

Ainda naquele primeiro instante, quando tive o primeiro contato com a fotografia, uma câmera dada por meu pai uma obscura máquina alemã, chamada Beirette – serviu-me como um brinquedo, um instrumento para experimentações infantis. Foi com ela que comecei a fotografar da janela de

minha casa. Morávamos no primeiro andar de um prédio, e daquele ângulo conseguia registrar os aspectos curiosos, a vida passando, imagens banais, retratos prosaicos de um menino que não tinha maiores pretensões, afora a de se distrair. É interessante ver essas fotos atualmente, pois elas comprovam as inúmeras incursões que fiz na fotografia, nesses trinta e poucos anos, desde que ganhei a Beirrette do meu pai. Acho que todos os trabalhos pessoais que realizei, ao longo da carreira, partiram daquela vivência. Brinquei bastante com essa câmera até que enjoei – começava a ter inúmeros interesses paralelos; ser adolescente me dava tempo para não ter de decidir o que fazer ou ser.

Mas essa minha realidade mudou cedo. Meu pai faleceu prematuramente, quando eu tinha 15 anos e cursava o segundo colegial. Ele tinha uma malharia e sempre quis que eu fosse trabalhar lá, mas nunca tive interesse. Quando morreu, sua empresa estava quase falida, e esta resistiu mais uns poucos anos sem sua presença. Decidi, então, ir trabalhar. Foi uma decisão mais de ordem emocional, pois o que conseguiria ganhar àquela altura e aos 15 anos não daria nem para pagar o transporte, conforme se confirmou mais adiante. O emprego, no primeiro momento, foi mais para me sentir ocupado, útil e, principalmente, superar a dor de uma perda tão intensa e marcante, que mudou totalmente minha vida.

Nessa época, minha irmã Silvia estava casada com o jornalista Talvani Guedes, que trabalhava na *Veja*, da Editora Abril. Sabendo que eu também gostava de fotografia, através de seus contatos conseguiu um estágio no Estúdio Abril (que pertencia à editora), àquela época sob o comando do fotógrafo Chico Albuquerque. Tinha acabado de completar 16 anos quando, em setembro de 1970, comecei a trabalhar ali como uma espécie de *office boy*, aprendiz, enfim, não tinha muita função, era muito novo ainda, e achei chato trabalhar. Meus amigos todos tiravam férias e eu não. Assim, fui compreendendo o mundo real, fora dos limites da boa vida que até então levava. Embora não me interessasse muito pelo trabalho, vivia aquele novo ambiente, observava as pessoas trabalhando, ia aprendendo enquanto fazia, à noite, o curso colegial.

Trabalhei no Estúdio Abril dos 16 aos 20 anos. Depois de um período atuando como uma espécie de ajudantegeral, fui promovido a fotógrafo “C”,

depois a fotografia “B” e saí de lá, digamos assim, com uma profissão. Uma das primeiras fotos importantes que fiz foi um retrato do Zé Celso Martinez Correa, para a *Veja*. Quando digo que a fotografia não foi para mim uma paixão, esm algo que foi acontecendo devagarinho, convivendo com meus interesses por outras áreas, é porque, mesmo com tantos afazeres fotográficos, ainda não me sentia vocacionado para ela.

Por essa época, seguindo a tradição familiar, ingressei na faculdade, para fazer Ciências Sociais na USP. Porém, em 1974, aos 20 anos, já era um profissional da fotografia e podia dizer que tinha uma carreira. Muito cedo. Acho que paguei um preço alto por isso, porque dos 20 até os 28 anos “patinei”. Fiz poucas coisas que considero relevantes, que me deram orgulho, e me achava um pouco medíocre – talvez fosse mesmo. Fiz algumas tentativas de unir a formação politizada que tive à minha experiência profissional; comprava livros de antropologia visual, queria ser um fotógrafo engajado na acepção total do termo. Mais tarde entendi que engajamento não significa o tipo de fotografia literal que buscava na tentativa de corresponder àquela expectativa de minha formação, a serviço de uma causa. Com isso, reconheci: se continuasse obrigando a minha fotografia a essa conotação de denúncia social, seria mais um embuste, desses que usam a dor alheia como paliativo de seus limites e mediocridade. E não tinha inclinação para isso. Nessa fase, apenas me deixei ir ao sabor dos acontecimentos, lógico que tentando não naufragar em meio às dúvidas.

Ao sair da Abril, dividi um pequeno estúdio com dois fotógrafos amigos, Dudu Tresca e Leonardo Costa, também saídos de lá, dentro da casa em que um deles morava, na Rua Capitão Prudente, uma travessa tranquila do bairro de Pinheiros, em São Paulo. Tentando nos preparar para possíveis trabalhos, instalamos um fundo infinito na sala, mas o máximo que surgia eram pequenas encomendas, nada que exigisse, de fato, um estúdio. Éramos muito iniciantes e pouco conhecidos.

No final de 1979, montei outro estúdio pequeno em uma casinha atrás do Cemitério da Consolação, com o mesmo Leonardo e o fotógrafo Hugo Lenzi, meu amigo de faculdade. É até curioso lembrar que o estúdio era muito pequeno: tinha o tamanho da sala que ocupo hoje como meu escritório.

Por sermos próximos de alguma forma, Caetano Veloso, naquela época, convidou-me para ir ao Rio de Janeiro fazer umas fotos suas para a capa do seu disco *Outras Palavras*. Ele não conhecia nada do meu trabalho; aliás, ainda havia muito pouco a mostrar. No entanto, como éramos amigos, prevaleceu o vínculo. Caetano, à época, era uma espécie de deus de toda uma geração, à qual eu também pertencia, e foi realmente emocionante e importante o convite. Acho que esse foi o ápice da minha trajetória até então, e uma bela injeção na minha carreira ainda muito incipiente.

As fotos ficaram muito bonitas, apesar de terem sido realizadas num esquema bastante precário, ou talvez por isso mesmo. A capa, impressa numa cor de cobre meio reluzente, ficou linda. Fui sozinho, com uma câmera Nikon FM 35 mm e fiz o trabalho em duas horas na casa do cantor, numa parede ocre que havia logo no corredor da entrada, na parte externa. Ele vestia uma camiseta rosa e uns colares de contas azuis, e encarou com olhar firme a câmera. Caetano ficou muito bonito, foi tudo feito com a luz do dia; mandei revelar lá mesmo no Rio e fiquei esperando a revelação no laboratório do Aderi, que eu não conhecia, mas havia sido uma indicação da Dedé Veloso, mulher do compositor naquele tempo. Totalmente diferente da realidade em que vivo hoje, sempre com uma equipe de assistentes à minha volta, figurinistas, cabeleireiros, maquiadores, produtores, muito equipamento, testando muitas opções para obter apenas uma. Não digo isso como reclamação, mas como constatação de mudanças ou evoluções inerentes a uma longa carreira. Porém, é claro que esse lado romântico de fazer as coisas sem tantos aparatos e pessoas colaborando é muito sedutor.

A AVENTURA AMERICANA

Mesmo assim, não estava satisfeito; sentia que havia queimado alguma etapa. Afinal, vinha querendo sobreviver e me destacar como fotógrafo, mas não me sentia instrumentalizado para fazer aquilo. Finalmente começava a me dar conta de que nunca havia estudado fotografia nem aproveitado as oportunidades que tive de aprender, talvez por ter começado jovem demais. O resultado disso é que me achava muito medíocre. Almejava fazer fotos que via publicadas por outros fotógrafos, e não conseguia fazer nada próximo daquilo.

Foi quando me dispus a ir atrás do conhecimento e da prática que me faltavam. Era 1980 e há alguns anos já havia largado a faculdade de Ciências Sociais. Comecei a me programar para sair do Brasil e tentar trabalhar com alguém que admirasse.

Escrevi uma carta ao fotógrafo americano Jay Maisel – eu o conhecia por meio da publicação francesa *Photo*, a qual colecionava. Maisel era muito bem-sucedido e trabalhava com fotos de viagem e reportagens ilustradas muito coloridas. Era um tipo de material que me impressionava na época. O tom da carta era elogioso ao seu trabalho e, se me recordo bem, pedia um estágio ou conselho. Uma pessoa de seu estúdio respondeu agradecendo o teor da carta e o contato e se pôs à disposição para me receber quando eu passasse por lá. Pronto, esse foi o meu pretexto, e algo que me moveu seriamente. Claro que a resposta tinha sido mera formalidade.

Foi um ano de preparação e um esforço enorme para poder viajar. Vendi tudo o que era possível, incluindo o carro e, pasme, até minha câmera fotográfica e todo o (pouco) equipamento que tinha. Ou seja, dentro de mim estava claro que iria, não para fotografar, mas para ser assistente e aprender com algum outro.

Naquela ocasião, havia um casal de primos meus que morava em Nova York. Éramos muito próximos, e eles foram bem generosos comigo. Realmente tenho uma enorme gratidão por terem me acolhido durante uns dois meses. Sem eles, não conseguiria ter ficado e não teria tido essa experiência seminal

na minha vida; provavelmente nem seria convidado a escrever este livro. Logo me articulei para achar um apartamento. Eu, que achava meu inglês bom ao sair daqui, ao chegar lá percebi o quão péssimo era. Assim, acabei gastando boa parte da minha verba e do meu tempo estudando a língua. Sabia que sem me comunicar não conseguiria trabalhar, e me dediquei bastante. Estudava todos os dias, e obviamente estar *in loco* já era uma aula de inglês constante.

Lembro-me como se fosse hoje: cheguei em Manhattan em agosto de 1982. Um mês depois de minha chegada, fui ao estúdio de Jay Maisel. Ainda não me sentia confortável com o domínio do inglês e cometi a falta de ir sem ter telefonado. Foi um susto para eles, primeiro porque sequer lembravam de minha carta nem que a haviam respondido, depois porque não se vai a lugar algum de negócios sem marcar previamente. Porém, meu destemor foi recompensado. Receberam-me, olharam meu portfolio e disseram o que eu não queria ouvir: que meu trabalho era suficiente, que não deveria trabalhar para ninguém – o oposto do sentido que dera à minha viagem de aprendizado. Despedi-me decepcionado, não sem antes receber um puxão de orelha por ter ido sem ligar.

Até o começo de 1983, eu praticamente só estudava e perambulava por toda a ilha. O fato de ainda não trabalhar havia consumido quase toda a minha verba, e o pouco que restava era para pagar o aluguel e a alimentação. Mesmo assim não pensava em trabalhar como garçom ou em qualquer outra atividade. Não queria fazer nada que não fosse ligado à fotografia.

Quando comecei a me sentir mais confortável com o idioma, tive a ideia de mandar cartas para cinco fotógrafos que admirava e admiro até hoje (Richard Avedon, Irving Penn, Bill King, Arthur Elgort e Barry Lategan) pedindo uma chance de trabalhar como assistente. No texto, eu me oferecia para fazer qualquer coisa, o que fosse necessário. A estratégia funcionou, e um deles pediu à sua secretária que me ligasse. Quando ouvi o recado, achei que fosse brincadeira de uns amigos brasileiros que viviam em Nova York e adoravam me pregar peças, e não retornei a ligação. Passado um dia, a mulher ligou de novo e, aí sim, percebi que o inglês dela era de fato nativo e muito melhor que o de qualquer um dos meus amigos ou amigas.

Foi um desses acasos da vida, aliado a uma certa abnegação. O tal era Bill King, grande fotógrafo de moda, que não sei por que cargas d'água se interessou pela minha história descrita naquela carta e pedia que eu fosse ao seu estúdio para conversar. De fato, ele estava precisando de um assistente e acabou me aceitando, mesmo com o meu inglês sofrível. Saí de lá em êxtase, primeiro porque intimamente não acreditava muito que fosse possível realizar a coisa toda – o sujeito era muito famoso, um dos mais importantes na época – e, em segundo lugar, porque todos duvidavam que eu conseguiria algo naquela cidade hostil que atraía gente do mundo todo com os mesmos objetivos que os meus. O sentimento de júbilo pelo meu feito e contra aqueles que duvidavam que conseguiria foi um bálsamo depois das inerentes dores da batalha. Assim como hoje recebo muitos e-mails de pessoas querendo trabalhar comigo, sei o quão difícil é conseguir uma oportunidade, pois lá afluem pessoas do mundo todo e aqui só as do Brasil. Atribuo esse feito um pouco à sorte, pois minha carta chegou no dia em que um de seus assistentes havia saído. O lugar certo na hora certa. Na verdade, uma conjunção de fatores me ajudou a pegar esse trabalho, como o teor da minha carta, que aludia ao fato de eu ter vendido minhas coisas no Brasil e deixava clara no texto a questão do compromisso e do empenho.

Bill King tinha cerca de 42 anos e era um grande fotógrafo de moda e retratos, dono de um estilo inconfundível; suas modelos pareciam sempre eletrizadas – muito vento, saltos, movimento eram a sua marca. Sentia-me, e de fato estava, numa espécie de Hollywood da fotografia. Grandes nomes do *showbiz* passavam pelas suas lentes, e havia trabalho todos os dias. O ano era 1983, e Nova York para mim era um sonho realizado. Mas, como tudo tem dois lados, o começo com Bill King foi sofrido. Para se ter uma ideia, nos cinco primeiros dias, apesar de a entrevista inicial ter sido muito acolhedora, ele não falou comigo. Tudo o que me mandaram fazer foi ficar só cortando *slides* velhos, destruindo material não-aproveitado. Eu, que imaginava que ali aprenderia muito, não questioneei as ordens e apenas obedeci. Pensava comigo: “faço o que for preciso para ficar”; e fui ficando.

Com o passar do tempo, chegamos a estabelecer até uma relação. Mas ele era uma pessoa muito difícil de lidar. De repente, ele me dava poderes, tirando-os dos outros assistentes mais antigos, e assim criava um clima

horrível entre as pessoas. Até o dia em que, durante uma foto para a capa da *Vogue* americana com a atriz do filme *Blade Runner*, Sean Young, um assistente mais graduado me empurrou. Humilhado, agi por impulso e simplesmente saí, larguei a sessão. Fui para casa e chorei por horas. Sabia da gravidade de ter abandonado um trabalho em meio a tanta gente presente; a cena foi algo escandaloso. Aborrecido com meu destempero, desapontado comigo mesmo, arrependido, queria ter podido voltar atrás, mas a coisa estava feita e teria de me haver com ela.

Surpreendentemente, no dia seguinte Bill ligou, chamando-me para conversar. Intimamente queria continuar, estava um pouco envergonhado e, apesar de saber que seria quase impossível meu desejo se realizar, havia em mim uma pontinha de esperança. Logo que cheguei, ele perguntou: “O que você quer?” “Quero ficar” – respondi, e expliquei que foi um acidente e que não havia gostado de alguém ter me empurrado. Então ele me disse que seu ritual era assim mesmo, que o resultado de seu trabalho estava muito ligado ao processo de enorme pressão que havia em seu estúdio, numa clara alusão de que fotos com aparência eletrizada são fruto de um ambiente nervoso e tenso – acho que ele realmente acreditava e militava nisso – e que era preciso aguentar se quisesse trabalhar ali. Reconheci meu erro, deixando bem claro que gostaria de continuar. Fui dispensado, pois não havia muita alternativa, mas, num gesto de generosidade, Bill se prontificou a me ajudar a ficar em Nova York. Ele era um bom sujeito, muito excêntrico, porém a experiência em seu estúdio foi fundamental para mim. Devo a ela a grande mudança na minha capacidade profissional e pessoal; daí em diante considerei que algumas desconfiças que tinha sobre meu próprio trabalho começaram a se dissipar.

Foram quatro meses trabalhando com Bill King, de janeiro a abril. Depois, ele até cumpriu o prometido, indicando-me para vários fotógrafos, mas eu já tinha decidido voltar para o Brasil. Quatro anos depois, Bill King veio a falecer – foi uma das vítimas da enorme onda de aids que se iniciava e arrastava, entre outros, uma multidão de talentos.

DE VOLTA PARA O FUTURO

Quando voltei, mais tranquilo e decidido, fui ajudado pelo fato de ter trabalhado em Nova York e com Bill King, que na época tinha grande reputação no reduzido círculo de moda de São Paulo. O novo impulso na minha carreira, meu portfolio, era contar essa experiência e provar sua veracidade. Guardei cópias dos cheques com os quais Bill me pagava, pois sabia que meu trabalho para ele seria posto em xeque e seria importante para convencer pessoas de que agora poderia fazer o que esperavam de um fotógrafo de moda, por mais absurda que possa parecer toda essa situação. De um lado, divulgar e comprovar para o meio que meu trabalho com Bill me credenciava a conseguir trabalhos. De outro, havia de fotografar *à la* Bill King, pois era isso que estava implícito em tudo. Cometi por algum tempo o equívoco de corresponder a essa expectativa, muito mais pela euforia de conseguir trabalhar, por ainda não ter uma forma própria de fotografar moda – o tal do estilo – e por sentir novos ventos soprando na minha carreira do que por uma estratégia planejada para ela. Durante esse período ganhei algum reconhecimento. Fotografar tornou-se, então, meu ofício.

Mais seguro com tudo o que aprendi em Nova York, estava disposto a ser fotógrafo de moda movido pela vaidade de ser bem publicado, páginas inteiras, histórias longas, contato com as modelos, vontade de ganhar dinheiro (meu exemplo americano ganhava muito bem). Enfim, amava e amo ainda a possibilidade artística que os trabalhos de moda contêm; extrapolar, exceder, movimentar e criar enredos dentro do espaço reduzido de um editorial de moda era e continua sendo um desafio. Sinceramente, nem tinha essa consciência toda nos anos 80. Fui aos poucos aonde podia e era aceito.

A partir disso, descobri uma certa vocação, como uma espécie de diretor de cinema estático – pensar o trabalho no seu todo: desde roupa, cabelo, maquiagem, escolha da modelo, locação e luz até a paginação e publicação final. Tudo com a colaboração de uma equipe especializada em cada um desses tópicos, mas que também possuía a visão do todo. Aqui cabe um comentário: essa hierarquia em relação aos profissionais varia a cada trabalho.

Muitas vezes sou chamado para realizaras ideias das revistas ou dos diretores de arte ou criação. Analiso cada caso e, se houver algum ponto que me interesse, embarco na onda. Muitas vezes meu interesse é apenas comercial.

Também é preciso levar em consideração que a moda no Brasil era embrionária naquela época, tanto que eu e três fotógrafos fizemos parte das primeiras levadas de desbravadores nessa área. Antes de nós, Otto Stupakoff, que logo emigrou para os Estados Unidos, realizou algo nos anos 60, mas seu trabalho realmente só se concretizou no exterior. Depois dele, a figura polêmica do fotógrafo Luis Tripolli, com quem havia tido a oportunidade de trabalhar nos meus tempos de assistente no Estúdio Abril, e os cariocas Antonio Guerreiro e José Antônio eram os que tinham relevância. Tripolli era o grande nome da época, uma figura única, extravagante – fotografava tomando vinho e champanhe. Seus trabalhos eram inesquecíveis; a cada um que era publicado, o “mundinho da moda” ficava em polvorosa. Cultivava fama de *bad boy* – recordo-me que, em uma das vezes em que trabalhei para ele, a série de fotos era com a Regina Duarte, na ocasião uma das grandes estrelas do país, que se curvava a todas as suas exigências. Sempre de jaqueta de couro, incorporava o papel do fotógrafo de moda charmoso que andava com as modelos. Era conhecido por sua falta de pontualidade e por deixá-las horas esperando até o início da sessão. Seus trabalhos tinham uma conotação abusivamente sexual, o que confundia e incomodava; olhares considerados elegantes, muito influenciados pelo que se fazia internacionalmente. Tripolli é o primeiro grande fotógrafo de moda brasileiríssimo, com um estilo inconfundível. Pode-se dizer tudo dele, mas nunca que uma fotografia sua não fosse original, o que, convenhamos, não é pouco.

Havia os parâmetros muito fortes do chamado Primeiro Mundo. Todo o universo da moda aqui trabalhava, e trabalha ainda, apesar de ter melhorado muito, com defasagem em relação aos grandes centros produtores de moda. E, até hoje, tudo o que acontece no hemisfério norte chega aqui seis meses depois devido à sazonalidade; verão lá, inverno aqui, e vice-versa. Acho que o Brasil ainda não é um centro hegemônico na área de moda, aliás, em nenhuma atividade, mas que é feito aqui já aparece ao mundo infinitamente mais do que na época em que comecei.

Certa vez, um *designer* de moda disse que a moda se realiza

completamente quando a fotografia da coleção, ou de alguma peça desta, é publicada. Concordo integralmente com ele. Todo o processo começa com a idealização, o desenho, a compra do tecido, a modelagem, a costureira, a fabricação, o estilo, mas é com a publicação da fotografia de moda, uma espécie de êxtase artístico onde convergem todas as aspirações dos que trabalharam naquela roupa/obra, que a criação se configura. É na fotografia que a moda se consubstancia, se perpetua, onde ela é crônica de sua época, resistente ao tempo futuro que a substituirá rapidamente. Uma importante parte da produção das fotografias de moda feitas sob encomenda para revistas ou grifes no século passado e começo deste século XXI pertence hoje a grandes coleções de arte e museus do mundo. Todo esse processo é realizado dessa maneira se realmente o trabalho tiver transcendência e for bom; caso contrário, vai para a vala comum do esquecimento. Aliás, gosto de citar uma frase do grande fotógrafo inglês David Bailey, a qual está no prefácio do livro referente à exposição “Shots of Style”, organizada por ele nos anos 80, na Inglaterra:¹ “Não há tantas fotografias ruins quanto as fotografias ruins de moda.” Por ser uma atividade para onde afluí grande parte dos que escolhem a fotografia como profissão, a moda gera um excesso de clichês sem precedentes em outras áreas. Basta folhear as revistas e catálogos publicados no mundo todo – pouca coisa se salva.

Assim que voltei ao Brasil, fui chamado pela *Vogue*, que era dirigida pela cortejada editora de moda Regina Guerreiro, para fazer retratos de personalidades vestindo roupas de coleções recém-lançadas. A divulgação de minha experiência americana havia funcionado, pois não apresentei nenhum portfolio para conseguir esse editorial. É interessante perceber como um trabalho ajuda você a se conectar para fazer o próximo e assim sucessivamente. Desde então trabalhei quase ininterruptamente. Não me lembro direito de tudo o que fiz nesse período, mas algumas dessas fotos eram muito ruins.

Logo depois comecei a trabalhar na extinta revista *Moda Brasil*, dirigida por Ivete Vieira Lopes. Esta era o oposto do estereótipo da típica editora de moda: gordinha, vestia-se sempre de preto e, digamos assim, não tinha grande formação comparada às suas contemporâneas, mas possuía um espírito raro, desses em que arrojo e destemor combinavam-se de uma forma única.

Enfrentava a todos por suas ideias, e acredito que a época áurea da revista tenha se estendido por conta de sua teimosia. Uma figura sensacional. Ivete, infelizmente, abandonou a carreira por motivos que desconheço, mas arrisco dizer que ela não aguentou a caretice que se sucedeu ao seu “período revolucionário”. Ela formou uma geração de grandes produtores de moda, hoje chamados *stylists*. Devo à sua ousadia a possibilidade de assinar meus primeiros trabalhos de moda e minha rápida ascensão: dois ou três números depois do primeiro editorial de moda publicado, fiquei muito conhecido no *métier*. A revista era uma revolução para os padrões gráficos e estéticos. Era desenhada pelos multimídias Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho, mas durou pouco, uns dois ou três anos. Foi realmente aí que comecei a fotografar moda.

Nessa época, quem dominava a cena era J.R. Duran. Logo fui alçado a seu eterno rival. Essa rivalidade, que de certa forma era alimentada por todos à nossa volta, inclusive pelas editoras de moda, que se beneficiavam muito com nossa competição, foi a propulsão do meu desenvolvimento. Somos opostos, mas cada um em seus vãos e viagens tentava, entre outras coisas, superar o outro. Poderia dizer que nossa “rivalidade” resiste até os dias de hoje. Foi uma fase de muita produção, muito trabalho e muita loucura – saía do estúdio de madrugada e virava noites.

Havia ainda a revista *Claudia Moda*, comandada pela eterna Costanza Pascolato, frequentadora de todas as listas de mulheres mais elegantes do Brasil. Do alto de seus atributos, Costanza comandava com leveza, graça e acuidade sua revista, sempre presente a todas as sessões fotográficas. Aquela mulher com ares da nobreza italiana se enfiava junto com a gente, muitas vezes, em lugares obscuros, como era naquele tempo a antiga estação ferroviária Júlio Prestes, onde realizamos um editorial de moda memorável. De olho nas concorrentes, seu viés era sempre original, e a *Claudia Moda* conseguiu momentos magníficos. Foi uma temporada maravilhosa, muito prolífica, em que me divertia muito. O detalhe curioso é que Duran e eu trabalhávamos para todas as concorrentes ao mesmo tempo e competíamos entre nós nas três mais importantes revistas de moda do país, coisa impensada nos países desenvolvidos, onde os fotógrafos têm contrato de exclusividade.

Do outro lado havia a dupla Regina Guerreiro e Miro, que produziu trabalhos inesquecíveis por alguns anos; o duo sempre cercado de histórias curiosas, desde o tempo que demoravam para fazer uma foto até detalhes do comportamento tímido do fotógrafo Miro, que falava sempre baixo – o estúdio precisava de um silêncio absoluto para que as modelos conseguissem ouvi-lo. Enfim, como dizem, o mundo da moda produz, desde sempre, muita fofoca para alimentar os agregados, aficcionados e afins.

Essas mulheres constituíam os três pilares das publicações de moda daquele período. O momento era propício, fecundo, e a produção era muito grande. Havia meses em que somente eu chegava a assinar 80 a 90 páginas nessas três publicações. Atualmente tudo está mudado: o mercado editorial cresceu, melhorou e, naturalmente, se pulverizou. Hoje há muito mais fotógrafos, e nenhum tem a possibilidade que tínhamos (para o bem e para o mal) de publicar tantas páginas. daquelas três, só a *Vogue* resistiu ao tempo e sobreviveu, tendo se tornado a melhordo ramo e objeto de desejo de todos os profissionais da área.

Nota

1. BAILEY, David. *Shots of Style*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1985. Prefácio de Roy Strong.

DE OLHOS BEM ABERTOS

Mais que um ofício, fotografar é minha maneira de me comunicar com o mundo, tanto de captar como de emitir. A partir da realidade explícita, observada e capturada, criar uma realidade própria, uma visão particular, singular, do real. É uma das máximas recorrentes do pensamento sobre fotografia. Isso, porsí só, já é uma reflexão sobre o que foi feito, ou seja, no ato de fotografar, todas essas premissas estão inconscientes. Não fotografo pensando “esta é a realidade que devo captar e transformar em algo meu”.

Fui andando na minha vida apoiado nas conclusões que giram em torno do meu trabalho e de outras obras, não só de fotografia, claro. Suas conotações, as consequências, os pressupostos e tudo o que envolve a produção atual e do passado. Constantemente me questiono sobre o que é ser fotógrafo, o que é sê-lo da forma que sou, o que é a fotografia e qual é o papel do artista no fotógrafo, pois há muitos que não se consideram artistas, principalmente os fotógrafos documentais e jornalistas, que estão a serviço da notícia e do fato.

Mas querer ser artista ou não querer vai além de nossa vontade. Mesmo aqueles que nunca assim se consideraram e militaram na crença de que estariam fazendo um trabalho puramente documental e jornalístico – como alguns geniais: o francês Cartier-Bresson (talvez o fotógrafo mais importante de todos os tempos); o húngaro naturalizado americano Robert Capa; o brasileiro Sebastião Salgado; e, num exemplo oposto, o alemão Helmut Newton, de quem grande parte da produção é de mulheres nuas ou em situações sadomasoquistas (ele dizia que arte e bom gosto deveriam ser banidas do vocabulário do fotógrafo) – acabaram e acabarão tendo suas obras em algum museu, galeria, mostra de fotografia ou em alguma coleção, sendo visitados e estudados pela audiência que consome arte, ou seja, de alguma forma são entendidos como artistas.

No Brasil, o exemplo dos estrangeiros que aqui viviam, mas que só vim a conhecer quando já era um fotógrafo estabelecido, comprova a ideia. Os franceses Pierre Vergere Marcel Gautherot eram amigos, pertenciam a um

mesmo grupo e se interessaram pelo Brasil a partir da publicação da obra de Jorge Amado na França. Chegaram aqui em meio à Segunda Guerra e se tornaram, postumamente talvez, os mais importantes fotógrafos estrangeiros a viverem no país. Produziram obras bem distintas entre elas. No entanto, apesar de grandes artistas, mantinham o viés, bem ao feitio da época, de um olhar europeu sobre o folclore e o exótico. Uma espécie de endeusamento da pureza do primitivo, assim como Sebastião Salgado hoje documenta os trabalhos mais artesanais que deixarão de existir, tomando o partido destes.

Verger imergiu totalmente na cultura afro-brasileira da Bahia, virou uma autoridade nos ritos do candomblé e se tornou figura importante na hierarquia dessa religião. Suas fotografias viraram uma unanimidade de aceitação. Os negros no protagonismo. Sua visão homoerótica emoldurada por paisagens idílicas de uma Bahia e de um Brasil que não existem mais criam um conjunto ao mesmo tempo delicado e contundente.

Gautherot, à sua maneira, fotografou as manifestações folclóricas país afora, mantendo sempre uma postura de não-interferência, à moda de Cartier-Bresson, de quem era grande admirador. Deixou um documento extraordinário sobre o período da construção de Brasília, retratando seus principais artífices, Oscar Niemeyer e Burle Marx, dos quais se tornou grande amigo. Seu interesse pela forma era inequívoco, dizia que fotografar era uma arquitetura; foi o fotógrafo do movimento moderno brasileiro.

Exposições e publicações de ambos percorreram o mundo, principalmente após a morte deles, coincidentemente em 1996. Alcançaram uma notoriedade extraordinária.

Se a fotografia é arte ou não é neste momento uma questão superada. Ela já provou e conquistou seu lugar como disse antes, mas me lembro que ainda há pouco tempo não era considerada uma manifestação artística, e sim um artesanato, um saber fazer técnico, que se contentava em copiar o real e reproduzi-lo quantas vezes fosse necessário.

Diferentemente das outras artes, a fotografia possui sua própria maneira de nos fazer reagir: ela apela às nossas lembranças e aos nossos sonhos e, ao mesmo tempo, nos confronta com a realidade. Há vida e morte na fotografia, pois, ao mesmo tempo em que ela capta um instante de vida, este nunca

mais existirá; paradoxalmente aquele momento registrado ficou registrado para sempre, mas nunca mais se repetirá. Essa talvez seja a grande magia e o mistério que a distingue das demais artes.

O fotógrafo se comunica por imagens visuais, assim como os escritores o fazem com as imagens inventadas pelas palavras. Para cada modo de escrever, há um correspondente fotográfico, e vice-versa. Digo isso porque a fotografia, quando surgiu, em meados do século XIX, como o meio mais explícito e claro de representação da realidade, ficou com esse papel de substituir a pintura. Esta, libertada sobretudo do jugo representativo que cumpriu ao longo de sua história, pôde passar a ser abstrata, conceitual ou algo que o valha. O Impressionismo, por exemplo, e todas as correntes subsequentes, só pôde existir a partir desse fato. A fotografia evoluiu e ganhou um segundo papel, além da representação documental mera e simples; tornou-se um meio poderoso de expressão pessoal, do qual até artistas de outras mídias se utilizam na construção de suas obras.

Porém, todos nós podemos crer que somos fotógrafos: basta um bom modelo, uma boa luz, uma boa câmera, e aí está a receita do bolo. Mas não é simples assim; é necessário ter um artista atrás da câmera e de olhos bem abertos.

RETRATOS

A foto retrato é um campo cerrado de força. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.

Essa citação do filósofo francês Roland Barthes, extraída de seu livro *A câmara clara*,¹ é a epígrafe perfeita sobre o que penso da atividade de fazer retratos.

Embora seja conhecido por ser um profissional eclético, tenho de admitir que meu nome ficou popular, fora do meio fotográfico e de moda, como fotógrafo de mulher nua para revistas masculinas. Depois de ter realizado muitos editoriais de nus, alguns memoráveis e outros nem tanto, sinto-me confortável para falar de como é o trabalho nessa área, e mais adiante você verá um capítulo exclusivo sobre esse assunto.

Mas, para falar do que significa fazer um retrato, preciso polemizar com certas premissas tidas como verdades absolutas e que hoje povoam o imaginário popular. A começar pela de que o retrato é a captação da alma da pessoa retratada, alma entendida aqui não no sentido místico, creio, mas sim como uma certa verdade escondida por trás de uma *persona* e que só o bom retrato é capaz de desvendar. Atribuem esse postulado aos índios, que não se deixavam fotografar com medo de perder a alma, esta sim a mística. Ora, não acredito que alguém tenha esse poder e sinceramente não vejo onde essa ideia possa agregar mais relevância a uma fotografia. Como fotógrafo nunca tive essa pretensão, assim como não acredito que seja necessário haver um conhecimento ou um estudo sério sobre a pessoa que eu vá fotografar.

Há uma corrente de fotógrafos que tem no americano Arnold Newman (falecido em 2007) seu pioneiro, conhecido por seus belos retratos de alguns grandes artistas do século passado, como Picasso, o compositor Igor Stravinsky e o poucas vezes fotografado Cartier-Bresson. Os retratos de Newman caracterizam os modelos por poses relacionadas à própria obra ou à

carreira, ou situadas nos espaços de trabalho. O oposto do grande fotógrafo americano de moda e retratista Richard Avedon, que na maioria das vezes fotografava em estúdio sobre fundos infinitos neutros.

O método de Newman consistia em conversar bastante com a pessoa a ser fotografada e fazer toda uma preparação do set, colocando objetos ou sinais, no sentido de capturar a essência da vida e do trabalho dela. Chamada de retrato de ambiente, a forma como fotografou fez com que ele se tornasse famoso e trabalhasse até o fim de seus 88 anos.

Há, ainda, os que pretendem que a fotografia seja um retrato fiel da pessoa, uma representação exata, um “insight psicanalítico”, a captação da verdade mais profunda daquele sujeito.

Mas o que é um retrato fiel? Para mim, essa pergunta não tem resposta. A meu ver, o “bom retrato” é um milagre. De novo aqui, não no sentido místico, claro, nem no sentido de que não seja preciso trabalhar a situação da sessão fotográfica, porque, se ela é um milagre, irá ou não acontecer, independentemente da vontade dos envolvidos na história. Pelo contrário, para se fazer um bom retrato, às vezes é preciso certo tempo de trabalho.

Com raras exceções, um retrato quase sempre é uma encomenda aos fotógrafos, assim como foi para os artistas durante séculos – reis, rainhas, papas e toda a nobreza encomendavam suas imagens aos pintores de suas cortes. De um lado, temos o fotógrafo com uma câmera que se interpõe entre ele e seu sujeito/objeto, com uma encomenda na cabeça, seja para si mesmo, uma revista, livro ou para o próprio fotografado. De outro, o fotografado, que almeja projetar sua autoimagem – todo mundo quer sair bonito, o que é lícito, não há mal nisso, mas convenhamos que é uma tarefa árdua corresponder a todas essas expectativas e cumpri-las. Pois aí reside o milagre: é quando esse “encontro” se realiza, ou seja, quando há naquela fotografia que resulta desse processo alguma coisa que a torna verdadeira, evocativa e grande.

É muito mais fácil imaginar um retrato do que fazê-lo. Todos, quando vêem uma boa imagem, nem imaginam o trabalho que se teve para realizá-la. Sigo uma série de pré-requisitos para fazer os meus retratos. Há sempre as constantes necessárias (as questões técnicas), como escolha da luz, do set, da câmera. Aí começam as variáveis: o sujeito, com suas vontades e desejos, mais

o tempo, o momento, o instante, os humores. Em geral, sigo esse fluxo. Vou me abrindo para o imponderável e ao que pode ocorrer acidentalmente, que não estava no meu *script* original nem em qualquer roteiro imaginado. Por isso afirmo que o retrato é, antes de tudo, um encontro e como tal obedece à natureza dos encontros.

Avedon dizia que o retrato era, de alguma forma, uma opinião do fotógrafo sobre o fotografado. No entanto, penso que o retrato é também o confronto entre essa opinião e o que deseja o sujeito que está diante da câmera, muitas vezes nervoso, com medo e acuado. Essa tensão, em vez de ser um problema, é, na verdade, a essência de um bom retrato.

Voltando um pouco a Avedon, as primeiras fotografias que vi dele nos anos 70, quando começava a me interessar por fotografia de moda, fascinaram-me de tal forma que, subitamente, passei a pertencer à legião de seus seguidores e receber sua influência de um modo que se tornou indelével até os dias de hoje. Naquela época, ele já era um deus para todos que, de alguma forma, transitavam pelo mundo da fotografia de moda e de retratos. Reinava absoluto e era tão célebre quanto as celebridades registradas por sua câmera. Fundou a figura do fotógrafo glamoroso com livre acesso ao mundo chique e elegante de então. Sua carreira durou 60 anos. Fotografou de Marlene Dietrich às divas de hoje, inclusive nossa Gisele. No eixo Paris, Londres, Nova York, quem importava passou por suas lentes: Marilyn Monroe, Bob Dylan, John Lennon, *top models* que assim se tornaram ao serem fotografadas por ele, gerações de presidentes americanos, famosos, pseudofamosos, ativistas *anti-establishment*, vítimas da Guerra do Vietnã e anônimos ilustram as páginas de seus inúmeros livros publicados. Nos anos 50, no auge de sua fama, foi retratado no personagem Dick Avery, representado por Fred Astaire no filme *Cinderela em Paris*, dirigido por Stanley Donen e estrelado por Audrey Hepburn. Foi eleito em 2002 o mais influente fotógrafo de todos os tempos, aumentando a fileira de seu séquito de admiradores.

No entanto, a ambiguidade de seu trabalho se fazia sentir a cada livro ou publicação sua. De um lado, suas fotos cosméticas comprometidas com os valores da beleza e do bom gosto vigentes; de outro, seu ativismo político e sua alma artística produziam imagens chocantes, invasivas e perturbadoras. Mas o rigor e o controle absolutos, suas marcas registradas, impunham a

todas essas contradições um estilo forte e muito particular. Suas fotografias eram encenações, dirigia tudo, teatralizava tudo. Dizia que um retrato nunca era a representação real de alguém; de certa forma, grande parte da questão era controlada pelo fotógrafo – este controle absoluto e a promoção do acaso fotográfico tão cortejada por ele tornaram-no único. Suas fotos não pareciam lhe pertencer, e sim a uma cooperação quase mágica entre ele e seus retratados. Avedon foi um dos que elevaram a fotografia de moda à categoria de arte, ajudando a varrer do mapa grande parte do preconceito intelectual que havia sobre ela. Seus limites transcenderam os pressupostos comerciais de seus clientes, suas imagens se tornaram ícones e habitam um sem-número de museus e coleções mundo afora.

O dilema da construção artificial subjacente às fotografias de moda e a autenticidade menos fabricada de seus retratos foram temas polêmicos entre seus seguidores e detratores, mas nada disso arrefeceu seu ânimo. Avedon morreu em 2004, aos 81 anos, trabalhando no Texas, onde estava realizando um ensaio fotográfico sobre as eleições americanas para a revista *New Yorker*, da qual era contratado havia mais de dez anos. Deixou um legado monumental e inscreveu seu nome no seletivo grupo dos grandes artistas do século XX.

Visto assim, ao lado dele me sinto uma formiguinha. O curioso é que o retrato entrou na minha vida meio por acaso. Quando saí do Estúdio Abril, comecei a fotografar como *free-lancer* para várias revistas da Editora Abril. A maioria dos pedidos nessa época era para fazer bonecos (na gíria de redação, foto da cabeça do empresário, até no máximo meio corpo) de empresários para as extintas revistas *Transportes Modernos*, *Máquina de Metais*, *Química e Derivados* etc.

O engraçado é que eu era cabeludo, com aparência bem *outsider*, e frequentemente era barrado pelas seguranças quando chegava em empresas procurando pelo presidente. Confesso que até fazia isso de forma meio provocativa. Normalmente diziam que achavam que ele não estava. Ligavam então para a secretária do tal presidente dizendo assim: “tem o sujeito aí da filmage” (eles sempre falam “filmage”). Eu pedia para avisarem que vinha fazer a foto para a capa da revista e, blefando, complementava: “Se não der, a gente marca para outro dia.” No final, é claro que a minha entrada era

autorizada, e eu fazia o trabalho. Esses executivos me estranhavam, mas me ofereciam sua melhor pose, pois tinham a vaidade de sair bem na foto. Fiquei fazendo esse tipo de foto banal durante uns três anos, entre 1974 e 1976, e esse período serviu para que ganhasse habilidades no trabalho e algum dinheiro. Em 1977 trabalhei para uma revista de cavalos, *Hippus*. Viajava pelo interior de São Paulo em fazendas de criadores junto com repórteres, fotografava os animais e a vida nas fazendas. Engraçado: guardei uma foto de um cavalo árabe em velocidade com o fundo mexido, que fotografei na fazenda do governador Abreu Sodré, e durante algum tempo usei-a em meu portfólio na tentativa de contemplar todas as facetas da atividade fotográfica, mesmo porque ainda não sabia qual parte gostaria de fazer.

Por essa época, a Editora Abril havia lançado uma publicação jovem chamada *Pop*. Trabalhei para ela como *free-lancer* fixo. Fotografava *shows*, entrevistas e retratos de artistas, tais como Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, o pessoal do Clube da Esquina, Elis Regina e muitos outros, todos no seu apogeu juvenil. E ainda fiz uma viagem-reportagem (aliás, para mim inesquecível) numa das barcas do rio São Francisco junto com o jornalista Valdir Zwetsch, relatando aos leitores os prazeres e perigos de uma viagem como aquela. Recordo-me que as fotos ficaram bem ruins, pois só fotografei na luz dura do Nordeste, onde os intervalos de luz e sombra são muito grandes, muito contrastados. Aos poucos ia percebendo que, de fato, ser fotógrafo de reportagem não era o meu forte.

Com o tempo, passei a fotografar para a revista *Senhor Vogue*, na época em que era dirigida pelo escritor Jorge Cunha Lima, mais tarde secretário de Cultura no governo Montoro-Covas. Jorge era meu amigo e frequentávamos o mesmo círculo. Certo dia, ele me chamou para fazer uma foto do Lula, na época um sindicalista emergente como figura pública, pela primeira vez vestindo terno e gravata. Lembro até hoje que nosso atual presidente tinha tanta aversão em vestir terno e gravata (talvez porque fosse um símbolo burguês) que o fez só na parte de cima do corpo, ficando de cueca e meias durante toda a sessão. Em uma das poucas vezes em que tive coragem para ser uma espécie de repórter sensacionalista, fiz as fotos de corpo inteiro sem que ele percebesse, porém nunca as publiquei, e as tenho até hoje no meu arquivo ultrapessoal. Esse fato (ter conseguido uma foto de terno e gravata)

foi tão inédito que, a partir daí, Cunha Lima me deixou a incumbência de fazer retratos de outras personalidades para a capa da revista, tais como Olavo Setúbal (na época ainda presidente do Banco Itaú ou ex ou futuro prefeito, não me lembro bem) e o bispo Aloísio Lorscheider. Nesse período fiz dupla com os futuros escritores Reinaldo Moraes e Jorge Caldeira, também iniciantes em suas atividades, fazendo bicos como jornalistas. Fazíamos de tudo, desde lançamentos imobiliários em Itu até fotos de empresários bem-sucedidos que figuravam nas páginas da *Senhor Vogue*.

Outra ocasião semelhante àquela de fotografar o Lula – mas já nos anos 90-foi quando a *Folha de São Paulo* nos contratou, a mim e ao J.R. Duran, para fotografar os dois maiores astros que iriam se opor num jogo decisivo na semana seguinte. Coube a mim o jogador Müller, do São Paulo, e ao meu colega um jogador de cujo nome não lembro, do Corinthians. Cheguei ao treino, me apresentei ao jogador e le disse que já me conhecia pelas fotos da *Playboy*. Solícito, quando acabou o treino apenas me pediu um tempo, pois ele precisava tomar um banho antes. Pedi para fotografá-lo dentro da ducha, e ele concordou com uma condição: que eu não deixasse aparecer nada. Claro que não queria prejudicá-lo; quando começou a se ensaboar, me fez lembrar de uma foto histórica do Pelé naquela mesma situação, e dirigi a situação para que Müller ficasse assim, com a espuma escorrendo sobre sua pele. Interessante como a oportunidade de uma imagem diferente surgiu ali meio ao acaso – eu não havia preparado nada. Sabia que teria uma grande concorrência do outro lado, o que me motivava a tentar fazer algo extemporâneo. Adoro essa foto e a considero uma das minhas icônicas. Foi publicada também no meu livro *Jardim da luz*. Este é um bom exemplo de que há momentos em que o fotógrafo, em busca do insólito, da surpresa, da originalidade, segue o instinto e toma decisões invasivas.

Ainda nessa área esportiva, certa vez a *Placar* me encomendou uma foto para a capa com o jogador Edmundo, que incluía uma pose com um bichinho de pelúcia. Precisei de alguma astúcia para conseguir essa foto, pois intuía que, se pedisse isso diretamente, ele negaria. Então, primeiro propus que ele posasse sem camisa, o que também seria um grande feito. Edmundo não concordou. “Sem camisa, de maneira alguma”, respondeu o jogador. Pedi então outra dessas coisas estapafúrdias que os fotógrafos costumam pedir, do

tipo “faça algo que não seja esperado de um jogador de futebol”, e ele negou novamente. Segui propondo outras alternativas que hoje nem lembro mais, e só tive negativas dele. Até que, finalmente, sugeri a tal da história do ursinho, e incredivelmente ele aceitou. Aquele jogador polêmico, tido como violento, foi retratado singelamente segurando um ursinho de pelúcia, bem na época em que era chamado de “Animal”. A capa aconteceu, ficou bem conhecida, e a foto também foi para o meu livro *Jardim da luz*, publicado cerca de um ano depois.

Um dos meus melhores retratos, feito no final dos anos 70, quando eu tinha vinte e poucos anos, foi do falecido e antológico artista plástico, performático, hoje reconhecido mundialmente como um dos maiores de sua geração: Hélio Oiticica. Ele morava num apartamento pequeníssimo, em Ipanema ou no Leblon, não me recordo bem, e eu nem tinha muita ideia de quem ele era. Sua importância e influência, mais tarde vim a saber, foram seminais na construção das vanguardas artísticas brasileiras. Hoje em dia, seus parangolés e o termo “tropicália”, inventado por ele, estão mais vivos do que nunca e, são obrigatoriamente mencionados em qualquer estudo sobre o período. Esse trabalho me havia sido encomendado pela *Vogue*, à época dirigida pelo jornalista Daniel Más. A encomenda seriam algumas celebridades (naquele tempo ainda não se usava esse termo da forma como hoje está desgastado) com os objetos de que elas mais gostavam. Hélio escolheu um pedaço de asfalto arrancado da Avenida Presidente Vargas, do Rio, na forma da ilha de Manhattan. Era sua síntese. Orientado por mim, posou sentado, segurando a peça com as mãos; estava de sunga e assim ficou. Feita em 35 mm sem nenhum aparato técnico – naquela época eu não tinha assistente nem equipamentos além de uma Nikon F-, a fotografia foi pessimamente impressa na revista, mas resistiu lindamente e foi usada depois em cartazes de exposições, museus, várias publicações e livros sobre ele, inclusive no *Jardim da luz*.

Esse trabalho, com os objetos de que as pessoas mais gostavam, deixou bons retratos, entre eles o do arquiteto e paisagista Burle Marx e da arquiteta Lina Bo Bardi. Foi um tempo sem grandes responsabilidades; eu mesmo produzia, ligava, marcava, fotografava. Fazia somente um filme 35 mm, às vezes meio – os filmes eram muito caros. Eas regras da *Vogue* até o advento do sistema

digital eram: o fotógrafo pagava seu filme e a revelação dele.

Seguindo adiante com meus retratos, na década de 1990 produzi a maioria dos que resultaram no meu livro *Jardim da luz*, entre eles o do grupo de rock Titãs, em que todos os integrantes estavam de costas para a câmera. Na verdade, na época eram tão famosos que poderiam ser facilmente reconhecidos dessa forma. Tinha o Caetano Veloso, com um dos olhos arregalados, quase uma caricatura e uma das minhas fotos mais conhecidas. Em geral odeio fotos com as pessoas fazendo caretas ou micagens – acho um recurso fácil e ridículo, sem falar que é muito pouco original –, mas essa foto, apesar de ter sido feita no processo descrito por mim como uma careta, não ficou como tal. Caetano aparece nela como um personagem cubista, com uma parte do rosto totalmente alterada, com o olho grande atento como um farol que ilumina e guia.

Outro retrato dessa época de que gosto muito é o do poeta João Cabral de Melo Neto, que para mim reforça a tese contra as opiniões de que foto boa é de gente descontraída. “O sujeito tem de estar relaxado”, dizem. Ele estava tenso e impaciente, acho que já estava quase cego, e o resultado só veio porque carregava a carga dramática daquele momento. Esse e alguns outros mitos a respeito da fotografia povoam as mentes do senso comum, de muitos cursos e de muitos editores que encomendam fotos descontraídas e/ou profundas.

Outra história pitoresca ocorreu quando fotografei o arquiteto Oscar Niemeyer, também para o meu livro. Para agilizar toda essa série do *Jardim da luz*, contratei uma produtora somente para fazer os contatos e me colocar diante dos fotografados. Portanto, não havia nenhum contexto jornalístico ou alguma notícia pré-arranjada. Cheguei para fazer umas fotos dele para um livro sobre o qual ele nada sabia, nem de mim nem do trabalho em si. No entanto, recebeu-me cordialmente em seu escritório no Rio, na Avenida Atlântica. Pedi que ele deitasse numa poltrona desenhada por ele e que leva seu nome, porque tinha ideia de fotografá-lo com o mar ao fundo. Ele falou: “Isso eu não faço. Não deito.” Tentando contornar, sugeri, então, que sentasse na cadeira. Ele respondeu: “Não sento.” Aí tentei minimizar e propus fazermos em pé. Ele foi categórico: “Não saio daqui.” Então, tentando acabar com aquilo o mais rápido possível, em questão de segundos coloquei

um fundo branco por trás dele. Enquanto me esforçava nos procedimentos, Niemeyer, bastante provocativo naquele momento, chegou a me perguntar: "Porque você fotografa homens? Se eu fosse você, só fotografava mulher." Eu estava tenso, mas achei aquilo engraçado. E talvez por isso a foto tenha ficado forte. Ele está em pé, imponente, ainda que com seu paletó todo puído e desabotoado. Naquela época, já com 83 anos e consagrado como um grande artista, não queria ser manipulado por ninguém, o que convenhamos, faz sentido, pois ser fotografado é muito chato. Eu mesmo não tenho muita paciência para ser fotografado e me recuso a fazer micagens só para agradar aos colegas. O Niemeyer, por exemplo, naquele momento do clique devia estar pensado assim: "Mas por que vou fazer o que esse cara quer, para aparecer num livro de quem eu nem conheço, uma coisa que para mim tanto faz?"

O retrato é muito invasivo. Nem o espelho consegue mostrar determinados aspectos que uma foto pode revelar, pois quando nos olhamos no espelho aquela imagem que vem através dele está invertida e é sempre manipulada por nós mesmos com a nossa natural impiedade ou autocondescendência: um movimento, por menor que seja, e estamos melhores aos nossos olhos. Já a fotografia tem o poder de congelar um momento que você nunca vê. Nesse aspecto, esses retratos de alta definição são mais do que irreais – são a hiperrealidade e portanto não representam a verdade, tão perseguida por certas vertentes da fotografia. Quando olho para alguém, não estou reparando nas suas marcas, pintas, nada disso. Com a foto, no entanto, posso me deter sobre ela e descobrir coisas que não vejo naturalmente. A escritora americana Susan Sontag vai mais além e diz em seu imprescindível livro de ensaios teóricos sobre fotografia: "Fotografar pessoas é violá-las, ao ver como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos."²

Não há nenhuma arte que possua o teor de agressividade de uma fotografia; no momento em que alguém está frente a uma câmera, nessa fração de tempo, não importa quem seja nem que função exerça na sociedade, qualquer pessoa simplesmente não consegue ter controle absoluto e está submetida ao fotógrafo.

Talvez seja justamente por isso que o retrato não nos permite grandes intimidades com o retratado. Todos acham que conheço muita gente importante, que tenho uma oportunidade de conviver com pessoas célebres. Isso é um fato; contudo a sessão dura tão pouco, e o contato é tão breve que tenho plena consciência de que muitos não se lembram de mim, assim como muitas vezes não reconheço alguém que já fotografei.

A esse respeito, Avedon deu uma entrevista à inspiradora e alternativa revista francesa *Egoïste* sobre um dia em sua vida na casa de Jean Renoir, um dos grandes gênios do cinema francês do século XX, filho do grande pintor impressionista Pierre Renoir. Jean morava em Los Angeles e em 1972 foi fotografado por Avedon em sua casa, num domingo daqueles em que se recebe a família e os amigos para um almoço. Acabado o trabalho, Renoir o convidou para almoçar e ele recusou. Avedon talvez fosse até mais famoso que Jean, porém não se sentiu íntimo suficiente para aceitar aquele convite. Já considerava uma invasão o próprio fato de estar lá num domingo familiar. Eu me sinto assim, sem licença para privar da intimidade de meus fotografados.

Notas

1. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.
2. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DESVIOS NECESSÁRIOS

O fotógrafo jornalista precisa ter uma personalidade militante e uma coragem extraordinária. Robert Capa, o húngaro nacionalizado norte-americano, talvez o mais famoso fotógrafo de todos os tempos, morto em ação quando cobria a Guerra da Indochina nos anos 50, dizia: “Uma boa foto assim o é quando você pode estar perto o suficiente do que vai fotografar.” A tragédia de sua morte se deu exatamente por esse fato. Capa morreu trabalhando perigosamente e foi canonizado no panteão dos heróis americanos. Virou uma lenda e referência para todos os que abraçam o fotojornalismo. No meu caso, apesar do imenso respeito que tenho por ele, seu legado e seguidores, não me sinto impelido à luta nesse sentido – no sentido preconizado pelo fotógrafo de reportagem –, uma vez que não posso ver sangue e, muito menos, a morte de perto. Não tenho vocação para isso, falta-me estrutura psicológica. Tampouco cobriria uma guerra ou subiria o morro para acompanhar um cerco policial. Como se diz no jargão jornalístico, não tenho estômago para “presunto”, embora ache necessário quem o faça. Confesso, falta-me esse tipo de coragem. Mas, nos anos 70, tive um tempo como repórter fotográfico: no período em que era contratado do Estúdio Abril, cheguei a fazer fotos para a *Veja* e cobri coisas banais do cotidiano.

Quando saí da Abril, minha mãe acionou seus amigos jornalistas, entre os quais Vladimir Herzog, depois tristemente assassinado na prisão, e Rodolfo Konder, que me aceitaram para trabalhar na extinta revista *Visão*. Isso foi antes de ter meu próprio estúdio. Lembro que a revista era do Henry Maksoud, engenheiro dono de uma empreiteira de construções de hidrelétricas e mais tarde de um conhecido hotel, supercomprometido com os militares, que resolveu ter uma revista e comprou o título, que já possuía alguma tradição. A redação ficava no centro da cidade, na Rua Sete de Abril. Era um momento muito duro da ditadura e a revista cumpria um papel, graças aos seus editores, de alguma resistência aceita pelas autoridades. Além de Vladimir e Konder, o atual senador Eduardo Suplicy era o editor de economia, Geraldo Guimarães era o editor de fotografia, George Duque Estrada era o diretor de arte e Roberto Muijlaert, o diretor. Quando

Geraldinho, como era conhecido, saiu, caí de paraquedas como editor de fotografia, função que exerci por uns dois meses, embora tivesse apenas 23 anos.

Porém, antes de ser editor, trabalhei como repórter fotográfico algumas vezes. Lembro-me de uma matéria da editoria de Suplicy em que fui com um jornalista até o interior de São Paulo para cobrir os “bóias-frias” – foi quando ouvi essa expressão pela primeira vez. Fiz fotos de uma família com aquele característico pano branco na cabeça, as quais durante muitos anos usei no meu portfolio. Enquanto não me decidia para qual lado seguir, ia experimentando tudo o que podia, e no meu curto período na imprensa, embora tenha feito trabalhos interessantes, mais uma vez descobri que esse não era o meu forte.

Tentei ainda composições abstratas, influenciado, sem saber (só vim a entender isso muitos anos depois), pelas manifestações experimentais que fugiam da tradição mais documental e intrínseca da fotografia e por trabalhos de fotógrafos e artistas, como o do húngaro László Moholy-Nagy, do americano radicado na França Man Ray e do russo Alexander Rodchenko, que muitas vezes nem utilizavam a câmera fotográfica. Faziam experimentações a partir de negativos existentes, também chamados de fotogramas.

No Brasil, o artista plástico e fotógrafo Geraldo de Barros teria sido o mais eminente precursor dessa forma de se utilizar a fotografia. Sinto-me ligado afetivamente a ele; tive o prazer de encontrá-lo e retratá-lo. O encontro foi possível devido às suas filhas: a artista plástica e poeta Lenora de Barros e a cineasta e curadora Fabiana de Barros. Geraldo já estava muito debilitado, depois de um derrame cerebral ocorrido muitos anos antes, porém mantinha o entendimento e o pensamento preservados, compreendia tudo à sua volta, e na medida do possível atendia à minha direção no ensaio fotográfico. Considero essa série uma das melhores feitas por mim como retratista.

Suas imagens desconstruídas, solarizadas, perfuradas, recortadas e coladas, alinhadas à vanguarda das letras do movimento concretista, nos anos 50, que era liderado pelos irmãos poetas Haroldo e Augusto de Campos, permanecem vivas, influenciando uma legião de seguidores, e atestam o

vigor e a importância de sua produção.

Na esfera do fotojornalismo, há ainda uma passagem curiosa que aconteceu quando eu já era mais conhecido. Foi quando a *Placar* me pediu para fotografar um jogo de futebol no estádio do Pacaembu. É óbvio que me escolher para esse trabalho foi um fiasco, pois não tinha a menor técnica para essa tarefa. Mas a ideia era de que aquelas fotos publicadas parecessem um ensaio de minha autoria, o jogo por Bob W. Se isso fosse hoje, teria argumentado que realmente não é uma boa ideia e seria um fracasso tentar fazer o que os fotógrafos de esporte fariam muito melhordo que eu, e sugeriria fazer algo extra ao jogo propriamente dito, as entrelinhas, os bastidores, a arquibancada, sei lá, qualquer coisa que não precisasse de um especialista. É a tal história do nome. Ficou muito aquém do esperado e ainda provoqueei a ira dos fotógrafos que eram normalmente chamados para os jogos.

Não gosto muito de termos como especialização e área em fotografia. Acho que o fotógrafo, assim como o pintor ou qualquer outro artista, pode escolher seus temas sem se fixar num único assunto ou numa única maneira de fazê-lo. Ainda segundo Sontag: “Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu, decaiu ou não existe mais.”

Em geral, os grandes artistas não se fixam numa só disciplina nem em uma só forma. Porém, cada segmento tem as suas exigências, seu mundo próprio, suas regras, sua marca crítica. Por exemplo, para fazer uma foto de moda, é preciso que você tenha modelos, algum conhecimento sobre elas, uma equipe de *styling* (produção de moda) que pense junto com você, um bom cabeleireiro e maquiador e que sejam todos, de alguma forma, influentes, cooperativos no seu trabalho. Contudo, quando desavisado, jogo-me para fazer algo muito distante do que mais faço, por ser um desafio ou pela curiosidade de saber se posso, se consigo – é grande o risco de eu não alcançar algo dentro do código estabelecido como um bom trabalho que alguém mais acostumado com a coisa conseguiria. Seria como pedir a um cirurgião plástico para fazer uma operação de coração.

A virtude dessas inversões de papéis, que com alguma frequência

acontecem nas encomendas das revistas aos fotógrafos, é a possibilidade de se obter algum resultado insólito, inédito, mas que provavelmente o meio acostumado a uma forma preestabelecida não aceitará nem entenderá. De fato, muitas vezes, o resultado oscila entre o genial e o patético.

MODA

Fosse eu uma fotografia de moda. Queria ser habitada por estas modelos que não só vestem bem a roupa, mas a despem também, não me importaria em ser sujeito ou objeto, poderia ser quieta ou eloquente, adequada ou chocante, poderia ser chique ou escrota, poderia gritar veemente ou apenas sussurrar calmamente, talvez quisesse ser barroca ou ainda clean, talvez doente ou sadia, viveria entre a loucura e a sanidade, entre verdades e mentiras; sobretudo estaria às voltas com meus eternos dilemas, seria a perfeita e justa medida entre as injunções de um pedido comercial; o ego e as concepções de meus autores, a época e os meus espectadores. Perambularia então pela eternidade. E seria finalmente grande.

Escrevi esse texto há alguns anos para um museu de fotografia na Austrália. A ideia era ter depoimentos de alguns fotógrafos de moda distribuídos em vários continentes, e acho que esse revela exatamente o que penso sobre a fotografia de moda.

O fotógrafo inglês David Bailey, figura emblemática na Inglaterra dos anos 60, inspirador da construção do personagem do filme *Blow-Up*, de Antonioni, baseado num conto do escritor argentino Julio Cortázar, disse, no prefácio da publicação referente à exposição de fotografias de moda *Shots of Style*,¹ organizada por ele nos anos 80: “Uma boa fotografia de moda só deve ser reconhecida como tal quando ela estiver legendada com os créditos das roupas e no limite com os preços, antes disso ela é um retrato de alguém vestindo uma roupa.” Concordo plenamente e acrescento que a fotografia de moda deve corresponder a uma boa fotografia, como se fosse de qualquer outro tema, e que tenha todos os ingredientes de uma imagem evocativa, pungente, poética e artística. Ou seja, uma grande fotografia de moda deve nos impactar com sua força, nos emocionar com as questões propostas por ela, nos envolver em seu teatro de situações fragmentadas, nos jogar nas viagens de sonho que ela sugere, não nos deixar passar em branco diante dela.

Os dilemas mais presentes na fotografia de moda são o fato de ela ser feita

sempre a partir de um pedido comercial, para uma elite e por uma elite, e principalmente lidar com um mundo onde qualquer imperfeição só é aceita se for para contrastar com o mundo perfeito idealizado pela moda. Essas questões, de alguma maneira, são muito polemizadas com outros setores da fotografia mais militantes, como o fotojornalismo e a foto documental. Eles acreditam que a moda é uma alienação, é frívola e fútil. É lógico que fotografias ligadas às questões mais explicitamente políticas, feitas a partir de causas sociais mais claras e que retratam os menos favorecidos, ganham imediatamente uma espécie de salvo-conduto para o reino dos céus da integridade e da justiça. Essa relação de amor e ódio que os próprios fotógrafos de moda acabam tendo com seu ofício permanece ao longo dos tempos. Mas o fato é que grandes fotógrafos artistas dos séculos XX e XXI, como Baron de Meyer, Avedon, Steichen, Penn, Cecil Beaton, Bruce Weber, Helmut Newton, Annie Leibovitz, Guy Bourdin, David Bailey, Philip-Lorca diCorcia, Steven Klein, Steven Meisel, as duplas Inez van Lamsweerde e Vinoodh Matadin, Mert e Marcus, fotografaram e fotografam moda.

A importância da foto de moda como forma de expressão artística é inequívoca; uma boa parte das fotos produzidas ao longo da história pode ser encontrada em museus e coleções de arte mundo afora. Grandes fotógrafos, de uma forma geral, superaram as encomendas comerciais específicas, o contexto no qual estavam inseridas, as necessidades de um cliente, e produziram imagens que se deslocaram do pedido para se transformarem arrebatadoras manifestações artísticas, crônicas de uma época, de um lugar, de uma sociedade.

O tempo todo, vemos o fotógrafo de moda, como qualquer cidadão, afetado por fatos, como guerras, questões políticas, ecologia e grandes contrastes sociais. Segundo Roy Strong, diretor do Victoria and Albert Museum, em Londres, onde se realizou a mostra organizada por Bailey nos anos 80: “A foto de moda não é uma reportagem, mas uma visão. O fotógrafo, como um mágico, conjuga pessoas perfeitas em um mundo idealizado, os belos e bonitos, sob sua batuta como um deus criador. A apoteose da minoria, um hino ao estilo. Porém, no afã de aliviar sua culpa, frequentemente tenta trazer a realidade para a fotografia de moda, procura temas fora do mundo exclusivo das roupas e encontra em todos os lugares

evidências de uma realidade imperfeita e terrível. Evidentemente essas tentativas fracassam porque lugares bombardeados, florestas devastadas e bairros miseráveis, quando postos como fundos ou alinhados com a modelo, deixam de ser realidade e se transpõem em fantasia.” E conclui: “Roupas são esculturas móveis, uma singular síntese entre o tecido, seu corte e confecção, couros, materiais sintéticos, metais preciosos e básicos, plásticos e pedras preciosas, compostos e recompostos pelo gênio de seus criadores-*designers* em composições sobre o corpo humano, celebram e condensam o espírito da época. É esse espírito que as habilidades técnicas e artísticas dos fotógrafos de moda tentam encapsular.”²

Diferentemente de outras formas de fotografia, a de moda é uma cooperação contínua entre todos os presentes, desde modelos até toda a equipe de criação e técnica, reunidos para solucionar a questão de mostrar a roupa, realizar o ego dos envolvidos, ou seja, a modelo quer ficar bonita, o estilista quer seu conceito entendido pela audiência, o cliente quer chamar atenção para sua marca e o fotógrafo quer tentar ir para a posteridade através de sua obra. Todas essas questões estão postas durante uma sessão fotográfica de moda, e não é fácil lidar com isso tudo e de algum jeito contemplar todas as partes. Mas, obviamente, é um trabalho que, quando tudo dá certo, tem suas compensações.

Aqui cabe sublinhar o trabalho essencial dos *stylists*, que ao longo dos anos tem sido fundamental na formação e aquisição de um linguajar fotográfico próprio na área de moda. O meu trabalho mesmo sempre foi afetado ora por uns, ora por outros. Nos primeiros anos, por Ivete Vieira Lopes, Costanza Pascolato e Regina Guerreiro; depois, nos anos 90, por Patrícia Carta, Giovanni Frasson, Paulo Martinez; nos anos 2000, ainda eles, acrescidos de minha amiga, a elegantíssima e impecável Flavia Lafer, com quem realizei quase todos os trabalhos que fiz com a Gisele nos últimos tempos e as campanhas da Arezzo dirigidas por Giovanni Bianco. A dupla de estilistas Flavia Pommianosky e Davi Ramos, com quem trabalho há muito tempo, tem sido fundamental nesses últimos anos na construção de uma identidade no meu trabalho de fotografia de moda, e com certeza a recíproca também ocorre. Flavia e Davi são únicos. Donos de um humor fino e uma visão que vai muito além dos cumprimentos das roupas e das tendências da moda, que

mudam a cada seis meses, vêem o trabalho no seu todo: como esquetes, pequenas historietas que narramos nessa forma fragmentada que permitem os editoriais de moda. A cada mês saímos em alguma revista de moda, mais frequentemente na *Vogue* ou na revista da confecção Les Lis Blanc, com algo novo inventado por nós, lutamos e negociamos com editores para fazer valer nossas ideias e, quando conseguimos, realmente é uma realização muito grande. A dupla participa e não arreda pé de cada passo de nossas invenções, desde a escolha das modelos e da equipe, passando pela construção dos personagens, o cenário, até a edição e a entrega nos veículos.

Outro que não poderia deixar de mencionar é o editor de moda Paulo Martinez, que faz a excelente revista *Mag*, ligada ao São Paulo Fashion Week, com quem tenho uma parceria mais eventual, mas não menos profícua. Conheço o Paulo há uns vinte e poucos anos, e fizemos muita coisa juntos, boas e ruins. Nos últimos anos, ele radicalizou seu trabalho, se despiu das injunções comerciais que muitas vezes atormentam pessoas muito criativas, resolveu só fazer o que gosta e o que quer, e, a meu ver, seu verdadeiro trabalho veio à tona. Tenho uma grande admiração por ele, por sua independência e pelo respeito que ele tem pelos que trabalham à sua volta na criação de imagens desde já antológicas. Nesses últimos anos, nas poucas oportunidades que tivemos de fazer trabalhos juntos na *Mag*, só fizemos coisas das quais me orgulho muito.

John Szarkowski, fotógrafo americano e também o mais proeminente crítico e historiador de fotografia no mundo, por mais de duas décadas curador de fotografia do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), influenciou algumas gerações, criou escolas, neologismos e seguramente foi um dos maiores responsáveis para que a fotografia atingisse o *status* de arte que goza hoje; diz que “a primeira coisa que o fotógrafo aprende sobre fotografia é que ele tem de negociar com o real, não tem de aceitar somente o fato como ele se apresenta, tem de tornar o fato excepcional através de seu crivo, suas escolhas, seu olhar”.³ Essa lei, digamos assim, vale para todas as manifestações da fotografia e em especial para a fotografia de moda, pois esta vem sempre carregada de muitas imposições, cabendo ao fotógrafo transformar a realidade de todas essas injunções em algo definitivo, tocante e extraordinário e fazer com que sua imagem não fale só de moda, mas do

humano e de seu tempo.

Irving Penn, americano nascido em 1912, continua trabalhando para a *Vogue* americana, sendo um dos mais importantes fotógrafos do século XX, por 60 anos dividiu a torcida com Richard Avedon. Desde que comecei a entender um pouco de fotografia e saber quem é quem nesse mundo, ouvia a pergunta: você é Avedon ou Penn? Como toda redução, essa também só serve como sabor de conversa de botequim, mas posiciona seus seguidores e detratores. Sempre fui Avedon, apesar de reconhecer a genialidade de Penn, que é mais austero, conciso, rigoroso. Suas composições estudadíssimas fazem de seus retratos e suas fotos de moda e publicidade imagens incomparáveis. E sou impreciso, impaciente, fugaz. Contudo, o que fez desses dois gigantes lendas vivas foi terem inventado uma maneira de fotografar. Cada um a seu modo inaugurou formas de fotografar nunca vistas antes.

“Toda fotografia de moda é um retrato e todo retrato é uma fotografia de moda”⁴ é uma frase de Penn de que gosto muito e que respalda as ideias alinhadas por mim anteriormente. Qualquer sujeito pertencente a uma sociedade fotografado de alguma forma, com alguma roupa, é um documento daquele momento, daquela conjuntura, daquele país, daquela sociedade. A roupa que aquela pessoa está usando retrata uma época, uma moda, um gosto, uma manifestação social.

Minha carreira na moda tem sido longa, em um setor, como o próprio nome diz, que não aceita a falta de novidades. Alguém com tantos anos de janela pode ser uma solução mas também um problema. Não tem sido fácil me manter ativo, pois há também sempre a moda da foto de moda. Eu mesmo já entrei e saí de moda inúmeras vezes. Afora o fato de que, cada vez mais, compito com jovens talentos cheios de ideias novas e disposição incomparável. Mas esse é o fluxo natural da vida, e não vai aqui nenhuma reclamação. Mantenho-me muito ativo e requisitado, não por uma estratégia específica de estar jovem e antenado, coisa que nem conseguiria, mas talvez por minha personalidade inquieta, quase hiperativa, e uma certa obsessão pelo trabalho.

Fotografar moda num país periférico como o Brasil nunca foi uma tarefa simples, primeiro pela desconfiança geral que essa indústria suscitou nos seus

primórdios; depois porque, como já disse anteriormente, as estações do ano no hemisfério sul são trocadas com quem dita a moda no mundo: o norte. Ou seja, as coleções aqui nunca são novidades pois saíram seis meses antes nos centros mais desenvolvidos, e o país quase não tem inverno, quando essas roupas teoricamente são mais importantes. No entanto, a indústria cresceu, o mercado se agigantou e se profissionalizou, e aquela época romântica que relatei anteriormente ficou para trás. O país produz hoje grandes estilistas e marcas reconhecidas internacionalmente, e mais: grandes modelos. As revistas já são muito mais bem-feitas e impressas que antigamente. Publicações brasileiras, ainda que timidamente, já aparecem de alguma forma para o resto do mundo, e há muito mais fotógrafos de moda que merecem ser notados.

A pergunta que sempre escuto a respeito da fotografia de moda e da moda no Brasil é se aqui é tudo copiado. A resposta: sim e não. De fato, como todo mercado em formação, que padece de falta de experiência e tradição, o atalho que todos buscam é se espelhar em algo que deu certo. Nos anos 80, quando eu e a moda engatinhávamos no Brasil, uma editora de moda, das mais importantes e conhecidas, abria páginas de revistas importadas e dizia ironicamente, com a inteligência e perspicácia ácida que pautam essas profissionais: “hoje tive esta ideia”, e mostrava a página aberta do editorial do qual queria o resultado parecido. Dizia isso sem o menor pudor, pois sabia que ainda não estávamos instrumentalizados em nenhum sentido para produzir algo profundamente original. Tínhamos consciência de nossos limites. Na maioria das vezes, o resultado acabava sendo original, contudo carregava o nosso subdesenvolvimento sob vários aspectos: das verbas de produção a revelações de filmes – a nossa própria formação passando por todo o espectro de profissionais envolvidos. O que nos restava era a vontade e o talento em nosso pobre Pindorama.

A situação hoje em dia se modificou bastante, apesar de alguns vícios persistirem: a falta de tempo e as decisões de última hora são a marca do Brasil. As tais das referências ainda existem, mas vejo que na maioria das vezes os fotógrafos dão um nó nelas, utilizando-se daquilo como um conhecimento prévio do assunto, como um ponto de partida, não de chegada, e o que se vê como resultado é algo já com uma originalidade

subjetiva, ligada mais ao fotógrafo, que por acaso é brasileiro e faz foto de moda no Brasil. Isso, porsí só, define a fotografia de moda nacional, feita aqui por brasileiros sob a luz tropical, no cenário das cidades das praias ou dos campos, mesmo em estúdio, com modelos brasileiras. É brasileira. O resto é balela e pedantismo preconceituoso de intelectuais que esperam corresponder ao que o dito Primeiro Mundo espera de nós: Carmens Mirandas, exotismos e brasilidade mulata de nossa rarefação tropical.

Gerações de fotógrafos brasileiros de moda se sucederam no Brasil. Otto Stupakoff foi o pioneiro: nos anos 60 emigrou para os Estados Unidos e fez uma brilhante carreira internacional; hoje, devolta ao Brasil, segue trabalhando. Depois, os grandes nomes foram Tripolli e Miro, que continuam na ativa, secundados pelos cariocas Antonio Guerreiro e o falecido José Antônio. J.R. Duran, Luis Crispino, Isabel Garcia, Thomas Susemihl e eu pertencemos a uma geração dos anos 80 e 90. André Schiliró, Feco Hamburger, Luis Crispino, Paulo Vainer, Thelma Vilas Boas, Gui Paganini, Cristiano, Daniel Klajmic, Jacques Dequeker, André Passos, Henrique Gendre, Miro, Duran e eu somos os mais presentes nas publicações até hoje.

Salvo raras exceções, a grande maioria das publicações de moda ou pseudomoda e/ou femininas no Brasil se pauta por um zelo desproporcional com o que supõe ser o gosto de suas leitoras, e muitas pesquisas são feitas para saber do que elas gostam e o que querem encontrarna revista. Sempre fui contra essa posição, pois acho que um editor, por mais frívola que seja a revista que edite, tem uma missão de educar, criar um gosto, fazer seu leitor crescer, oferecer a ele algo novo, algo não muito inteligível que ainda não esteja codificado, que não esteja mastigado. A ideia de que todo artista tem de ir aonde o povo está é reacionária e populista.

Anna Wintour, a mais importante e temida editora de moda do mundo, atual diretora da *Vogue* americana, cargo que vem exercendo há mais de uma década, e inspiradora do papel da personagem interpretada por Meryl Streep em *O diabo veste Prada*, disse a esse respeito: “O trabalho do editor de moda é mostrar as roupas, é por esse motivo, num primeiro momento, que o público compra as revistas. Nossas necessidades são simples. Nós queremos um fotógrafo que mostre a roupa, deixe a modelo linda, nos entregue muitas imagens para serem escolhidas, e não venha com muita atitude. Porém, as

atitudes mais frequentes dos fotógrafos ditos artistas são as de não atender aos pedidos da editora, fazendo fotos em preto-e-branco quando a moda é colorida, demorando semanas para entregarsuas escolhas e, quando o fazem, entregando apenas uma selecionada na qual não vemos a roupa. Mas, paradoxalmente, como todos os jornalistas, queremos que nossas histórias sejam um soco no olho do leitor, que tenham frescore novidade, e no fundo de nossa mente sabemos que as imagens mais verdadeiramente surpreendentes, mais memoráveis, vêm dos fotógrafos ditos mais difíceis, que estão interessados na arte da moda. A tensão entre fotógrafos e editores nunca vai deixar de existir. Contudo, as imagens realizadas por esses mais difíceis são as que todos os editores de moda mais precisam ter em suas publicações.”⁵

Este, a meu ver, é um dos papéis do fotógrafo de moda nessas publicações: ser de alguma forma subversivo com o estabelecido como de bom-tom e adequado. Levar o leitor para novas visões, fazê-lo se surpreender, nem que para isso a revista tenha de manter em 80% de seus editoriais de moda a tradição e sua história particular e arrisque inovar apenas nos 20% que restam, para que estes um dia se tornem os 80% e que venham outros 20% sempre no limite, numa espécie de fluxo natural de crescimento e, talvez, de antecipação do que será a nova onda. Suponho até que, mesmo do ponto de vista comercial, esta seja uma boa postura, pois não há nada mais anticomercial do que a norma e o tédio do já conhecido.

A vida de fotógrafo de moda foi sempre envolta no mito de comedor de mulheres, modelos, dinheiro, *jetset* e viagens a paraísos idílicos. Realmente há muitos com essa vida e outros com parte dela. No Brasil e no mundo, poderíamos dizer que há um estereótipo do *fashion photographer*: dito assim em inglês fica mais glamoroso, corresponde a essa imagem. Porém, hoje em dia, alguns grandes fotógrafos de moda são gays e, portanto, correspondem em parte à descrição acima. Estas talvez sejam as perguntas mais frequentes que fazem a mim: você come todas essas mulheres? Como é conviver com a beleza dessa forma, ter tanto acesso às pessoas famosas?

Realmente, as sessões fotográficas despertam uma curiosidade imensa. Desde quando fui assistente convivo com esse mundo, e ele realmente é

único, com seus bordões muito engraçados, suas fofocas de camarim, maledicências, narcisimos, guerras de egos e competição. Para saciar a curiosidade do leitor, vou tentar descrever com maior precisão como é uma sessão fotográfica importante, por exemplo, com Gisele Bündchen.

Trabalho com a Gisele desde seus 14 ou 15 anos. Naquele momento, no final da década de 1990, havia, como há ainda, um grande fluxo de modelos do sul do país em São Paulo, e ainda não havia o fenômeno da emigração de modelos tão expressivo como agora. Gisele era então mais uma dessas meninas que caíam aqui em Sampa na tentativa de cavar seu lugarzinho ao sol. Parece fácil dizer agora: Gisele já era diferente; no entanto, sentia que ela seria algo maior do que somente uma modelo, dessas que vão para fora, fazem algum sucesso, voltam com algum dinheiro e pronto. Apesar de tão jovem e já trabalhar muito, nem eu nem ela poderíamos imaginar quão longe chegaria.

Esse período foi muito intenso. Lembro-me de termos feito dezenas de coisas, mas um trabalho que marcou muito tanto a ela quanto a mim – sempre que a encontro comentamos sobre esse dia – foi o que fizemos para a grife mineira Patachou. Inventei uma história, uma espécie de diva de um trio de jazz, na qual ela seria a tal. Estávamos nos primórdios do Photoshop, e as cenas eram feitas em cima de alguns cubos no estúdio que seriam retirados depois no tratamento da imagem. A ideia era que ela levitasse sob os aplausos de seus pares e da platéia invisível. Tínhamos um piano no estúdio, dois modelos masculinos que faziam o papel de músicos e ainda uma modelo figurante, espécie de assessora da diva, que pintava suas unhas e arrumava suas roupas. A modelo de nariz adunco, grande, que fazia essa personagem, aparecia nas imagens como um ruído, algumas vezes tão necessário às fotos de moda. Eu a recrutava sempre, pois sua beleza excêntrica me fascinava. Mas o auge dessa sessão aconteceu numa das últimas fotos, quando queria que Gisele aparecesse chorando na interpretação de uma falsa canção. Preparamos um colírio, mas não foi necessário pois ela mesma, imbuída de um grande sentimento, chorou copiosamente, e a foto foi publicada daquela forma, com a maquiagem toda borrada para enfatizar a carga dramática obtida na sessão. Talvez ali, olhando hoje em retrospectiva, pudéssemos ver a diferença entre ela e as outras. Para uma atriz, talvez, seja básico, elementar,

chorar quando quiser. E isso não atribui mais valor a ela. Mas, para uma modelo de 15 anos, convenhamos, é muito.

Hoje em dia, trabalhar com a Gisele é muito diferente, o oposto do que era. Recordo-me que na sessão descrita éramos poucos num estúdio pequeno e calmo, e ela se submetia às regras do jogo; estava ali como uma modelo recebendo diretrizes do cliente e minhas. Agora, o frenesi é tamanho, o meu estúdio é maior e o número de pessoas ao redor é proporcional à importância dela. Gisele é uma diva de verdade, uma *superstar* que controla sua imagem e suas aparições na mídia, ganha muito dinheiro e povoa o sonho de milhões de meninas ao redor do mundo que almejam atingir algo parecido.

Talvez portemos trabalhado muito junto se portê-la tratado muito bem desde sempre, pelo menos é o que ela me diz, e obviamente por saber que tenho alguma competência profissional, a Gisele me escolhe para fazer algumas campanhas estreladas por ela. É ela quem escolhe toda a equipe e quem aprova todos os detalhes finais, antes de qualquer coisa ser publicada. Durante a sessão propriamente dita, se mexe muito, controla o cabelo, a expressão corporal, põe música no estúdio, olha no computador e pede para apagar as imagens com as quais não está de acordo. Fascina a todos em volta com sua exuberância, sensualidade, beleza e simpatia. Considero-a um gênio na sua profissão. Muitos perguntarão: gênio, uma modelo? Sim, controlar o corpo, dar luz às situações às vezes insolúveis, criar tantas alternativas ao fotógrafo para que ele as utilize – depois de anos de minha vasta experiência, sei que é para muito, muito poucas.

Afinal, ser modelo é diferente de ser fotografado para um retrato, pois posar como modelo muitas vezes significa quase a anulação de sua personalidade. É ser alguma coisa para um fim determinado. No caso da Gisele, sua personalidade, hoje em dia, se sobrepõe à da modelo que era antigamente ou à de alguém que esteja interpretando um papel necessário para a construção de histórias pensadas pelos fotógrafos e/ou pelas editoras. Acho que isso ocorre mais no Brasil, onde pagam muito para ela ser ela. Infelizmente, aqui no país, Gisele quase não faz editoriais de moda, que, teoricamente, seriam o âmbito em que ela poderia interpretar papéis que não fossem dela mesma.

A modelo está para o fotógrafo assim como a atriz está para um diretor de cinema ou teatro. Ela não deve ser só um cabide de roupa, como muitas vezes se ouve por aí. Há boas e péssimas modelos, as que são só cabide e as que são algo extra. Apesar de algumas vezes não parecer, por serem fragmentadas, em geral as matérias de moda têm um nexo. Antes de começar uma sessão, sempre pergunto: quem é essa mulher, ou seja, que papel ela fará, o que vamos fazer hoje? Muito embora a hora da fotografia seja a culminância de vários encontros, reuniões e discussões, a modelo nunca participa desses preâmbulos, e é necessário explicar a ela o que vai fazer, o que esperamos e o que queremos.

Muitos apregoam a questão do instante na fotografia, a captação daquele momento e da magia que pode disso brotar, mas isso não é necessariamente um consenso. Nesse aspecto, opero, e todos os fotógrafos de moda também, num esquema muito diferente, por exemplo, do genial Cartier-Bresson, que tinha um compromisso quase místico com o instante: rigoroso, feita a foto, ela jamais era cortada, ou seja, modificada, alterada, no sentido de ganhar uma força maior do que originalmente teria. Chamava a fração de segundo fotográfica de “momento decisivo” e acreditava que, quanto menos intrusão do fotógrafo, mais poderosa e verdadeira seria a imagem. Tentava desaparecer ao máximo no sentido de obter suas fotos. “Situações preparadas e fabricadas para serem fotografadas não me concernem”,⁶ dizia ele.

Porém, a fotografia de moda, em todos os seus matizes, desde William Klein – americano radicado na França, fotojornalista, também fazia editoriais de moda e suas fotos de moda assemelhavam-se a flagrantes do cotidiano – até o quase unânime, *ultrafashion* americano Steven Meisel – que constrói suas imagens meticulosamente nos dias de hoje –, não pode prescindir das modelos ou alguém que o valha, e portanto de sua atuação e de uma direção para estas. Obviamente, trata-se de uma situação totalmente oposta àquela preconizada por Bresson. De todo modo, essa era sua singularidade máxima, sua marca registrada, sua forma de vida, algo que estava ligado à sua existência. E, nos grandes homens, é impossível separar a experiência profissional da existencial. Bresson foi, ainda no princípio de sua carreira, nos anos 30, assistente de Jean Renoir, o cineasta citado no capítulo anterior. Como Bresson bem disse em um de seus raros escritos publicados: “ser

assistente é uma boa passagem na rota para ser o principal em alguma coisa, no caso específico: diretor de cinema”. Porém, Renoir logo viu, assim como o próprio Bresson, que ele jamais seria diretor, pois este trabalha com ficção, com novela, e Bresson estava mais interessado em documentar, trabalhar com a realidade, com o mundo como ele é. Não por acaso foi um dos fundadores da lendária e ainda muito atuante agência Magnum de fotojornalismo.

Se não for afronta fazer uma analogia, diria que todos os fotógrafos de moda estão mais próximos de um ficcionista, um diretor de cinema, pois inventam sua própria realidade, algumas vezes a partir de visões do real propriamente dito; outras, através de encenações e dramatizações – assim como Bresson e seus seguidores, que, na sua liturgia de criação, não concedem espaço às interferências de uma autoria invasiva, estão para um diretor de documentários, que na maioria das vezes trabalha tentando parecer invisível para o seu entrevistado e/ou para a realidade documentada. Os alemães Andreas Gursky, Thomas Struth, os americanos Gregory Crewdson, Alex Soth, Philip-Lorca diCorcia, o canadense Jeff Wall, Avedon, Penn, Helmut Newton, Annie Leibovitz, o francês Guy Bourdin, o brasileiro Vik Muniz, para citar apenas alguns, pertencem ao primeiro grupo. Sebastião Salgado, Cristiano Mascaro, Pedro Martinelli, James Nachtwey, Robert Capa, Robert Doisneau, André Kerstész, Robert Frank, Garry Winogrand pertencem ao segundo.

Voltando às modelos, diria que hoje em dia elas são muito jovens (muitas têm 13, 14 anos), e raramente, aqui no Brasil, no nosso cotidiano, temos a oportunidade de trabalhar com modelos mais formadas, pois em um fenômeno semelhante ao do mundo do futebol, as que despontam imediatamente emigram para os grandes centros da Europa, Ásia e Estados Unidos. Muitas nem passam por São Paulo, nunca trabalharam no Brasil e, quando nos damos conta, já são modelos prontas e nem ouvimos falar. Em uma profissão que dura tão pouco – no máximo 10 anos –, elas precisam tirar o maior proveito possível de suas carreiras; por isso a vida louca e movimentada de viagens e sessões internacionais, num ritmo frenético, difícil para qualquer um, mais ainda para meninas tão jovens quanto elas. Trabalhei muitas vezes com algumas que chegavam de manhã de Nova York,

no dia seguinte iam para Paris e ainda na mesma semana estariam em algum lugar exótico do mundo onde muitas revistas e catálogos de moda são fotografados.

O Brasil, com sua mescla racial, é um celeiro de modelos quase único: as brancas do Sul e as morenas e mestiças do resto do país formam um caleidoscópio racial sem paralelo. Talvez nos Estados Unidos haja uma situação semelhante. Algumas se tornaram muito famosas e foram o estopim do *boom* dos anos 90/2000 da imagem da moda brasileira exportada para o mundo.

O fotógrafo peruano Mario Testino, radicado em Londres e com trânsito livre no *jet-set* internacional, foi o descobridor, ou melhor, o que lançou essas modelos nas principais publicações de moda no mundo – menos por uma solidariedade latino-americana e mais por ver realmente uma inovação no padrão vigente na época. Nomes como Ana Beatriz Barros, Fernanda Tavares, Caroline Ribeiro, Michelle Alves, Isabeli Fontana e a própria Gisele Bündchen passaram por suas lentes desde o início de suas estreladas carreiras.

Ainda estão brilhando no Olimpo, apesar do atual predomínio das russas, as gaúchas Raquel Zimmermann e Carol Trentini, que algumas vezes foi retratada por Irving Penn para a *Vogue* americana. Levando em conta que Penn tem 91 anos, é uma honra, uma raridade e uma atribuição de importância muito grande uma modelo poder ser fotografada por ele.

Notas

1. BAILEY, David. *Shots of Style*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1985. Prefácio de Roy Strong.
2. Idem.
3. SZARKOWSKI, John. “Introduction” in *The Photographer’s Eye*. Nova York: Museum of Modern Art, 2007, p. 6.
4. BRIGHT, Susan e ALETTI, Vince. *Face of Fashion*. Londres: National Portrait Gallery Publications, 2007, p. 12.
5. ERVING, William et alii. *The Idealizing Vision: the Art of Fashion Photography*. Foreword by Anna Wintour. Nova York: Aperture Foundation, 1991.
6. CARTIER-BRESSON, Henri. *The Mind’s Eye: Writings on Photography and*

Photographers. Nova York: Aperture Foundation, 1999.

DESLOCAMENTOS E QUESTIONAMENTOS

Minha vida como fotógrafo de moda me deu muitas oportunidades de conhecer lugares jamais sonhados por mim. Tenho viajado muito para fotografar, nem tanto quanto as modelos, mas o suficiente para me fazer levemente viciado na coisa. As viagens existem sempre como uma necessidade de alguma revista ou grife se afirmar perante seus concorrentes, além de apresentar a novidade específica que é estar em algum lugar em que outros não foram ainda, ao menos da mesma maneira. Diria que não é nada fácil fotografar nessas viagens, primeiro pelas óbvias questões logísticas e de custos; segundo porque claramente temos de achar saídas artísticas para situações muito comerciais e já vistas, pois é lícito alguém que esteja fazendo um grande esforço para nos pôr diante de ícones, monumentos e marcos da humanidade querer que estes apareçam nas fotos. Se estamos em Roma, temos de ver o papa; em Paris, a Torre Eiffel, e assim sucessivamente. Temos de tomar cuidado para não cair na armadilha de produzir mais um desgastado cartão-postal, fazendo quase que fotos turísticas com as modelos na frente.

Adoro viajar e aproveito muito essas viagens. As questões expostas antes ficam eclipsadas pela minha alegria de estar em algum lugar muito improvável. Saio às ruas sempre que posso e tento aproveitar ao máximo o pouco tempo que tenho. Em 2007, estive na China para um trabalho de moda cujo fim era fazer uma campanha de inverno para a C&A, exatamente nos moldes do que descrevi anteriormente. “Estamos na China, porra!”, gritava o diretor de marketing, meu amigo de muitos anos, Ralph Benny, insinuando que eu nem ousasse fazer algo que não explicitasse esse fato, ou seja, fazer fotos que não mostrassem onde estávamos. Nem precisaria dessa admoestação para me convencer: me sinto responsável, nessas situações, por incluir esses cenários para nós exóticos. Não vejo sentido em fazer uma viagem onde minha vontade artística (se eu realmente quiser algo diferente do que vou fazer) possa se sobrepor ao lugar, ainda porque, na maioria das vezes, esses lugares são muito inspiradores. Tenho fotos memoráveis de algumas dessas viagens, tanto as dos trabalhos em si como as feitas para mim

mesmo.

Uma noite, enquanto perambulava pelas ruas de Pequim, sentia-me muito grato à minha profissão por ter me dado essa oportunidade de estar lá. E pensava na distância de meu nascimento no longínquo Brasil, num gueto judaico nos anos 50, até aquele momento, naquele lugar, onde o mundo, sob os auspícios de uma nova ordem, se rearranjava em um país tão misterioso e desconhecido, sobre o qual eu pouco ou nada sabia, e que passou tantos anos fechado. Agora, com as portas semiabertas, pude entrar, era um privilégio poder viver isso.

Recentemente estive em um debate junto com o fotógrafo J.R. Duran, quando ele afirmou que, mesmo em viagens para fotografar moda, não fotografa pensando em retratar os lugares; o faz sempre pensando na modelo, na roupa e em seus desejos pessoais. Porém, penso que isso é muito mais uma idealização e um anseio seu do que a realidade dos trabalhos que vemos publicados. Todas as fotos de moda feitas em viagens contêm essa característica de representação clara do lugar no qual estão sendo produzidas e, em última análise, apelam para o exótico e o pitoresco. Esses aspectos fazem parte de uma fotogenia oficial das fotos de viagens, e também há um consenso entre editores, clientes, *stylists*, fotógrafos e o público sobre essa fórmula. Respeitando essa lógica, obviamente, fotógrafos diferentes fotografam o mesmo lugar de maneiras muito distintas. Eos editoriais de moda feitos em viagens são uma característica universal. Muitos trabalhos feitos por estrangeiros aqui no Brasil e publicados em revistas internacionais ressaltam nossos estereótipos. “Macumba pra turista”, como inventou o escritor Oswald de Andrade.

Mas essa vida tão glamorosa tem seus percalços, e estou sempre numa espécie de corda bamba, ora em sintonia perfeita com as encomendas, ora me submetendo a algo totalmente fora de meus propósitos – digamos assim, pretensiosos – em nome de algum interesse comercial que me permita manter a estrutura de meu estúdio, minha vida e família. Você deve pensar que, se até eu reclamo de certas injunções que a profissão tem, o que dirá um iniciante tendo de cavar um lugar, um espaço para publicar algo, poder viver de seu trabalho com um mínimo de integridade artística e existencial? Sem ser nostálgico, acredito que, quando comecei nos anos 70 – e sempre vai ter

alguém para dizer isso –, no meu tempo era mais fácil, aquele sim era um tempo romântico de verdadeiras dificuldades. Provavelmente alguma situação em andamento hoje será reportada daqui a 30 anos como verdadeiramente romântica: “naqueles bons tempos”. O mais importante era poder publicar algo, não importava muito a qualidade da coisa, estar em algum lugar impresso já significava uma ascensão, um profissionalismo. A concorrência era muito menor, porém havia muito menos publicações, ou seja, comparando com hoje são situações equivalentes. E, de fato, para cada sujeito de alguma forma bem-sucedido em qualquer profissão, há centenas que desistem no meio do caminho ou se frustram com o que encontram ao longo do percurso.

Além de todas as dificuldades inerentes à atividade, o fotógrafo tem seu trabalho publicado sujeito ao julgamento de outros colegas e principalmente do público. E isso é um fator que gera muita angústia, pois sei que a maioria dos fotógrafos escolheu sua profissão por paixão, mas obviamente não se mata um leão por dia, e tenho certeza de que todos têm alguma reclamação a fazer sobre trabalhos seus que foram pessimamente impressos ou prejudicados pela direção de arte – ou “a revista é ruim”, “não sabia que seria assim”, “choveu no dia e tivemos de improvisar” ou “eu mesmo deveria ter feito de outro jeito”, e mais uma infinidade de justificativas e protestos que dariam para escrever outro livro. Mas, se há algum conselho que eu possa dar aos leitores, aqui vai um que em algum futuro poderá ajudar a minorar as dores de tantas queixas: procure controlar ao máximo todos os desejos dos outros sobre seu trabalho. Olhe a revista que chamou você, veja se ela é bem-cuidada, quem são os colaboradores mais frequentes, se as condições de trabalho serão boas, se querem realmente seu trabalho ou apenas preencher as páginas que faltam para completar a edição. É óbvio que esse controle não acontece desde o início de uma atividade profissional, mas acho necessário ter isso em mente como um norte importante a ser mantido ao longo da carreira. Porém, tudo vai acontecendo com o tempo; quanto mais autoridade se tem sobre o próprio trabalho, maior possibilidade de fazer frente às exigências e imposições advindas do mercado, e isso realmente não tem regra: o fotógrafo tem de sentir a temperatura das situações onde ele pode empurrar mais as fronteiras do que foi estabelecido como sendo seu estilo.

Eu mesmo, depois de ter feito uma série de retratos que resultaram na minha exposição e livro, *Jardim da luz*, nos anos 90, fiquei conhecido por ser um bom retratista. Por isso, era chamado, na maior parte das vezes, para fazer retratos. Aproveitei muito esse tempo fazendo novos retratos e muitas capas de discos, cartazes de teatro, perfis de grandes nomes da cena cultural brasileira e, já nos anos 2000, um novo livro-exposição, encomendado por Paulo Borges, no âmbito do seu São Paulo Fashion Week. O trabalho *moda no brasil por brasileiros* homenageava todos que fizeram e faziam moda no Brasil e incentivava ainda mais a eterna polêmica sobre a originalidade e autenticidade da nossa moda. Paulo é o grande artífice da afirmação da moda brasileira. Além de fazer do SPFW um evento importante na cena de moda internacional, foi imprescindível na construção e no fortalecimento da indústria têxtil e afins dos anos 90 para cá. Sua cabeça é uma incansável usina de ideias. A cada estação promove novas fusões na esfera arte-moda-comércio e incorpora artistas multimídias ao seu espaço expositivo, tornando-os ainda mais visíveis. Essa atitude ajudou a dar credibilidade e inscrevera moda em definitivo como notícia nas primeiras páginas e nos cadernos de cultura dos jornais mais importantes dos grandes centros, tirando-a definitivamente dos suplementos femininos e frívolos que ocupava até então.

Contudo, só isso não cabia nos meus desejos e na diversidade de meus interesses, que mais tarde culminaram nas minhas exposições posteriores: “Antifachada-Encadernação dourada” e “A caminho do mar”. Paulatinamente, fui mudando a minha posição de retratista de tempo integral para eventual.

Dois grandes fatores de insegurança e angústia, além da questão de ser conhecido por ser bom em algo que não se quer mais tanto, e ser requisitado somente para tal, são as reprovações e as rejeições. Acredito que saber lidar com esse fato, desde a esfera das emoções afetivas até a profissional, sempre foi e será complicado, e são incontáveis as situações em que me vi às voltas com trabalhos sendo reprovados, às vezes por razões que considero justas e outras injustas. E, muitas vezes, eu mesmo acho que falhei. Sempre gostei de ler, ver e saber de outros fotógrafos, como é o dia-a-dia deles, como se veem diante de situações mais corriqueiras e similares às que enfrento. Helmut

Newton dizia que, quando acabava a sessão, já no avião, voltando para casa, pensava que poderia ter feito diferente do que fez, poderia ter iluminado de outra maneira, ter posto a câmera num outro plano, ter pedido à modelo uma atuação diferente daquela que realizou. Eu me identifico muito com isso até hoje – grande parte das vezes saio da sessão com a sensação de que conseguiria fazer mais e melhor. Outro caso interessante li em uma entrevista do fotógrafo inglês Tony Armstrong-Jones, conhecido como Lorde Snowdon. Ele pertencia à família real inglesa, foi casado com a princesa Margaret, irmã da rainha Elizabeth. Snowdon, entre outros temas, fotografava moda e dizia que ficava tão inseguro diante das pressões do trabalho e situações com as modelos que torcia para que elas não aparecessem, não viessem para a sessão; assim, não haveria o trabalho e, portanto, acabariam todos os medos. Algumas vezes me senti assim.

Lembro-me de um trabalho, nos anos 90, que fui fazerem Miami com a modelo americana Christy Turlington. Ela inaugurou, junto com Naomi Campbell, Linda Evangelista e Cindy Crawford, a era das chamadas *supermodels*. Eram mais célebres do que muitas atrizes de Hollywood, apareciam em todas as campanhas e revistas de moda do mundo, ora uma, ora as outras, ora as quatro juntas. Fui contratado pela grife paulista VivaVida para fazer um catálogo e uma campanha com ela, e todos os arranjos iniciais foram feitos. Christy exigiu meu portfolio, um direito ao qual ela se arvorava e tinha na condição de *supermodel*, para ver se me aprovava. O que já tornava a situação um pouco embaraçosa, pois em geral é o fotógrafo quem escolhe a modelo; no entanto, era um ilustre desconhecido para ela. Naquela época, um pouco menos hoje, os trabalhos feitos no Brasil não tinham nenhum alcance internacional. Semanas depois estava em Miami, obviamente com o portfolio aprovado, diante de uma equipe internacional. O cabeleireiro e o maquiador vieram juntos com ela no mesmo pacote; eu, com meu inglês sofrível àquela época, estava morrendo de medo do circo armado e tinha que aparentar ser dono da situação para que pudesse transmitir segurança a ela. Foi difícil, desde o momento da chegada até o dia seguinte – que seria o da foto –, e eu torcia, assim como Snowdon, para que ela não aparecesse e se dissipassem todas as inquietações. Mas, como na maioria das vezes em que estamos com muito medo diante de situações novas, o bicho não foi tão feroz

quanto parecia. Christy foi muito disponível e afável, e da metade do dia em diante me senti mais tranquilo e com mais controle sobre todo o trabalho. No frigar dos ovos, prefiro os trabalhos com essa carga de adrenalina, que me põe desafiado, com medo, àqueles em que já conheço muito a situação e faço mais no automático.

De certa forma, há uma grande diferença entre a publicidade de moda e a publicidade em geral. Uma característica da situação brasileira: os fotógrafos aqui fazem de moda a fotos para publicidade de bancos, supermercados, empresas de telefonia e automóveis. Como diz meu ex-assistente, o fotógrafo Tiago Molinos, hoje radicado em Nova York, “no Brasil vocês fotografam de urubu a cobra d’água”. E, de fato, ao contrário dos grandes centros, onde os fotógrafos de moda quando muito são também retratistas e se restringem mesmo ao seu âmbito, aqui, por uma característica local, desde o princípio minha geração se inseriu dessa forma mais generalista no trabalho comercial. Agora, com o crescimento do mercado e maior segmentação dos trabalhos, há uma geração de grandes fotógrafos de moda brasileiros como Gui Paganini, Jacques Dequeker, Henrique Gendre e também meu ex-assistente André Passos, que raramente são vistos publicados em outros setores que não os de moda e afins.

A ANTIESPECIALIZAÇÃO

Se porventura tivesse que me restringir a fazer uma coisa só, conviver com as mesmas pessoas, ouvir sempre as mesmas demandas, não variar muito o foco de meus interesses, acho que eu não seria eu. Sou multifacetado e automatizei um certo ajuste interno. Virar uma chave imaginária e mudar totalmente de assunto é algo para mim quase sempre presente. Entretanto, reconheço que alguém mais especializado faça melhor um trabalho específico. Ou seja, um fotógrafo mais imerso no mundo da moda, que ande com as *stylists* (antigas produtoras de moda), conheça muito sobre roupa, modelos e fotografia, tem maior possibilidade de dar um tiro mais certo no alvo, de se tornar uma referência no assunto. Talvez por isso, apesar de minha formação militante, nunca tenha me tornado um fotógrafo engajado (fui engajado sem ser fotógrafo) em alguma causa explicitamente política, pois nunca me senti capaz de uma imersão de tal ordem, de correr risco de morte, de uma identificação profunda com esses temas. Além disso, sempre me incomodou um tipo de imagem que se ensina muito nos cursos de fotografia, um *approach* com o exótico, com o politicamente correto, uma expiação de culpa (reconheço que temos de ter culpa mesmo, pois somos todos culpados) diante da miséria brasileira. Fotografias da pobreza e de cenas violentas tornaram-se, desde que me conheço por gente, um clichê. E, com raríssimas exceções, pobres artisticamente. Acontece também com nus, retratos, moda, arquitetura, enfim, o senso comum de certa forma vence, se instaura.

Esse sentimento de não fazer algo leviano, como vejo muitas vezes por aí, me move no sentido oposto dessa ação. Toda vez que me vejo em São Paulo ou mesmo em alguma viagem, onde acontecem essas situações com mais frequência, diante de cenas como a de um velhinho fumando um cigarro de palha na porta de casa ou de um *outdoor* em cima de uma favela vendendo algo inatingível para aqueles que moram embaixo dele, ou ainda de uma família de retirantes olhando fixamente para a câmera, recuso-me a fazê-lo. Não acredito que alguém possa estar frente a uma situação dessas, de forma passageira, sem contato real, sem se misturar ao tema e ainda produzir algo

que não soe totalmente exótico. Por isso admiro muito os que fizeram e o fazem verdadeiramente, como alguns poucos, mas cito as fotógrafas estrangeiras radicadas no Brasil Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, que em momentos e lugares diferentes se embrenharam na selva e em comunidades indígenas, onde moraram, e realmente fizeram dessa estadia, além de imagens antológicas, uma verdadeira militância a favor da causa dos índios e da preservação da selva. Mais recentemente, os fotógrafos Araquém Alcântara e Pedro Martinelli também se misturaram à floresta produzindo trabalhos genuínos e militantes.

Assim como em outras áreas, acredito que ocorra o mesmo com o renomado fotógrafo Sebastião Salgado, que, se não estivesse profundamente enraizado nas questões sociais sobre as quais fala suas fotos, não vivesse seus temas de uma forma verdadeira, não seria quem é. Ao perambular pelos lugares pobres do planeta e fotografar suas populações, Salgado aproveita o imenso alcance de suas imagens na mídia mundial para fazer de seu trabalho um clamor à atenção, um chamado sobre os problemas esquecidos, para que o mundo todo se dê conta da triste situação em que se encontram. Porém, como disse Susan Sontag, “apesar da ilusão de oferecer compreensão, ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional”.¹ E, ainda, como declarou também o genial fotógrafo suíço-americano Robert Frank, “para produzir um documento contemporâneo autêntico, o impacto visual deveria ser de tal ordem que anulasse a explicação”.² Ou seja, mesmo o mais militante dos fotógrafos tem de ser um artista, apesar de haver um sentimento generalizado – entre os que praticam esse gênero de fotografia – de se recusar a sê-lo.

Creio que, mesmo em fotos publicitárias, Frank que me perdoe, essa máxima é verdadeira – claro que esse gênero tem objetivos eticamente contestáveis por grande parte dos fotógrafos e críticos. Mas há grandes fotos de publicidade que dispensam explicação. Seu impacto visual é tamanho que sobrevivem a todas as questões éticas e comerciais relacionadas à sua realização. Como nos anos 40 e 50 havia a dominância de uma forma de encenação ficcional nas fotos publicitárias, a maneira teatralizada era corrente e tudo era feito para que, de algum jeito, o artigo ou serviço a ser

vendido fosse acoplado e contextualizado em uma história, em uma narrativa. Uma imagem, hoje pertencente à coleção do Metropolitan Museum de Nova York, realizada em 1939 pelo já falecido e atualmente supervalorizado americano Paul Outerbridge, para um anúncio de uma marca de café, já revelava sua posteridade: “Um grupo de homens conversam animadamente portando xícaras de café nas mãos, em volta de uma mesa numa cozinha tipicamente americana. Nenhum rótulo é mostrado, nenhuma marca do produto é visível, a fotografia não revela sua real intenção. Somos seduzidos ao apelo de uma situação de convivência e amizade”,³ relata a ensaísta e curadora canadense Lori Pauli, em seu ensaio *Montando a cena*, sobre fotografia encenada.

Apesar de vagar por vários temas, os trabalhos de publicidade ocupam boa parte de minha produção, e nessa área a possibilidade de fazer algo da ordem do menos tangível, do menos explícito, é rara, e acho que não teria muito sentido fazer da foto publicitária um canal de expressão pessoal.

Todos os trabalhos têm seus percalços. Mesmos nos mais pessoais temos de tratar com barreiras e algum tipo de injunção, pois todos lidamos com essa abstração, que é a nossa audiência, nosso público e, no limite, nosso cliente.

Quem observar minha produção pode perceber que não sou de capturar o instante, roubar o momento. Posso até fazê-lo quando estou em viagens ou entre familiares e amigos, mas raramente o faço de forma profissional. Que me recorde, poucas vezes fui contratado para fotografias jornalísticas. Sou da montagem, da encenação, da dramatização, de fazer as coisas a partir de uma premissa, de alguma ideia preconcebida. Porém, é certo que trabalhar assim também pressupõe algum improviso, principalmente em externas e em retratos.

As fotos de publicidade são sempre encomendas com um fim específico. São pouco frequentes as possibilidades de fugir às exigências do tal cliente, que de uma maneira geral são atuar na imagem da empresa, na construção de sua marca, ou vender seu produto. Literalmente, no jargão do mercado, o primeiro seria um trabalho institucional, e o segundo, o varejão mesmo. Ao fotógrafo ambicioso, o trabalho institucional dá mais possibilidades de expressão, e ainda assim o trabalho em publicidade pode ser muito

frustrante. Já do ponto de vista do fotógrafo artesão, na maioria das vezes, qualquer trabalho encomendado é muito recompensador. Convém explicar um pouco a dinâmica dessas afirmações.

A primeira questão para mim seria a de um fotógrafo ambicioso, e isso significa alguém com veleidades artísticas. Em qualquer área podemos ter um. Elevai sempre sofrer com as imposições mercadológicas; mesmo sendo muito bem pago, sobra uma ponta de frustração no processo todo. Ao seguir um *script* pré-aprovado do qual não participou, fica para ele a simples execução de um trabalho já pensado e leiautado, algumas vezes alguém e outras além de seu potencial criativo. Em geral, as ideias discutidas anteriormente, nas reuniões de *briefing*, não levam muito em conta a sua fotografia como tal. Atualmente, a maioria das imagens publicitárias são aplicações de várias fotografias recortadas e tratadas digitalmente. Já o fotógrafo artesão não alimenta ilusões artísticas, em geral, ou mesmo a respeito de uma determinada encomenda. Simplesmente vai lá e faz seu trabalho, mais como um técnico, atendendo a todas as exigências do cliente e ficando na maioria das vezes muito satisfeito com essa dinâmica toda. O filme-documentário *F for Fake (Verdades e Mentiras)* de Orson Welles, feito em 1974, discute essa questão de arte e artesanato (técnica) e a linha tênue que divide verdade e ilusão ao retratar um falsificador extraordinário que reproduzia, pintando, quadros conhecidos dos grandes mestres da arte moderna. O sujeito era de tal forma preciso que era impossível mesmo a um perito reconhecer o falso e o verdadeiro. Welles aponta para a questão da originalidade, da subjetividade, da visão pessoal transformada em arte. O falsificador não tinha ou não desenvolveu esse traço. Em seu artesanato, sua comunicação era sempre através de ideias e obras de outros – ele simplesmente copiava. Apesar de sua apurada técnica, faltava a ele uma visão própria do mundo, transformada em pintura, para se tornar um grande pintor.

A questão expressão pessoal *versus* acatamento das imposições do mercado tem sido central para mim, permeando todo este livro e todo o meu trabalho também. Em 1996, logo após minha exposição/livro *Jardim da luz*, recebi muitas encomendas publicitárias baseadas nela. Recebia layouts das agências com anúncios marcados sobre as minhas fotos. O trabalho ideal, receber para

fazer o que faço, o que inventei, o que pensei, sem nenhum tipo de interferência. Desse período, um trabalho me marcou: a campanha que fiz para a Nokia, criada pela agência de publicidade Lew'Lara, cuja solução visual encontrada foi exatamente igual aos meus retratos do livro. Fotografei Dorival Caymmi com um celular na mão, quase exatamente igual ao modo como ele estava retratado em meu livro, Pelé cabeceando o aparelho, Carlinhos Brown fazendo do telefone um colar, e Hermeto Pascoal, uma gaita. No entanto, trabalhos com esse tipo de autoria do fotógrafo, em publicidade, são raros; vez ou outra aparece uma coisa assim.

Nos últimos anos, com alguns intervalos em que perco para meus colegas Gui Paganini e Paulo Vainer, tenho feito as campanhas da marca de sapatos Arezzo com o diretor de criação Giovanni Bianco, considerado um monstro sagrado na criação de campanhas de moda, não só no Brasil, mas também no mundo: são ideias dele a capa e o encarte do disco *Hard Candy*, da Madonna, campanhas da Dolce Gabbana, Missoni, Dsquared, editoriais memoráveis para a *Vogue* Itália. Trabalha com grandes fotógrafos de moda internacionais, como Steven Meisel, Steven Klein, David Sims e muitos outros. Conheci Giovanni em uma viagem que fiz a Veneza com minha mulher Mariza e minha filha Francisca, em 1993, e me lembro bem que ele mostrou um grande interesse por mim naquela ocasião, pois já era de alguma forma reconhecido como importante fotógrafo no Brasil; ele conhecia o trabalho que eu fazia com o *designer* gráfico Rafic Farah para várias marcas brasileiras. Giovanni morava em Milão, estava iniciando um estúdio de *design* junto com sua sócia Susanna Cucco, uma anglo-italiana muito charmosa, que conheci em 1996, quando realizei junto com os dois uma campanha para a grife Forum. As fotos eram carregadas do espírito latino *kitsch*, em voga na época, na esteira da estética do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

As campanhas da Arezzo, apesar de serem pura publicidade, têm a direção forte de Giovanni, que impõe seu estilo e as aproxima mais do universo da moda que o da propaganda.

Rafic Farah foi meu companheiro e parceiro em várias incursões que fiz no mundo da fotografia e na edição de moda, desde editoriais de revistas até muitos trabalhos para a loja Daslu (de 1987 até 1999 realizei, com ou sem Farah, 95% das imagens fotográficas dos catálogos da marca), mas o ponto

alto de nosso encontro foi um trabalho para a própria Daslu, em que inventamos um jantar ultrassofisticado. A história acontecia toda à mesa e acabou ficando cômica também; o próprio Farah, com seu grande nariz adunco, fazia o mordomo – parecia um personagem suspeito nos moldes das histórias de Agatha Christie. Lembro que nos baseamos um pouco no filme *O discreto charme da burguesia*, do genial cineasta espanhol Luis Buñuel. A luz era toda recortada, e o resultado, uma espécie de filme *noir* com uma pretensão à elegância que, aos meus olhos de hoje, não chegamos a alcançar. O trabalho ecoou muito bem no nosso círculo e, a partir dele, fomos chamados para muitos outros.

Um deles foi um quefizemos em Israel e no Egito, em 1994, para a já extinta grife VivaVida, uma viagem espetacular. Naquele ano vivia-se um período de relativa paz no Oriente Médio, e o nome de nosso trabalho era Paz – um pouco ingênuo, não? Coincidentemente, Rafic é árabe, e eu, judeu; e fizemos uma paródia nos cumprimentando contra a paisagem do Mar Morto, em alusão ao acordo de paz selado pouco tempo antes entre Rabin e Arafat. O trabalho foi feito no espírito de uma reportagem com a belíssima modelo, hoje *designer* de moda, Chiara Gadaleta andando pelas ruas de Jerusalém, na praia de Taba no Sinai egípcio, rodeada por camelos e cidadãos árabes, no meio de soldados israelenses no deserto de Neguev e em muitas outras situações que representassem o sonho de uma mulher linda vagando pelos confins – uma metáfora da paz como norte de sua perambulação. Simultaneamente, Rafic rodava um filme sobre as fotos e a viagem, depois exibido nas salas de cinemas antes das sessões principais. O trabalho todo, filme e fotos, ficou maravilhoso e teve grande repercussão.

Outra campanha que me deixou muito feliz na época, na segunda metade dos anos 80, foi a feita para o Shopping Eldorado. A ideia criada pela agência Fischer partia de uma das fotos mais famosas e clichê de todos os tempos, “O beijo”, de Robert Doisneau, o qual revelou ao mundo, há poucos anos, que ela havia sido preparada, simulada. A referência era “O beijo” em movimento. Seriam quatro tomadas sequenciais que apareceriam em páginas duplas de revistas. As fotos foram feitas em preto-e-branco e levemente colorizadas depois pelo pessoal do tratamento de imagem, ainda um pouco rudimentar naquele momento. Os dois protagonistas, a sofisticada modelo Gisele Zelaya

e um modelo italiano que estava de passagem pelo Brasil, do qual não recorro o nome, faziam a cena toda, vinham caminhando em sentidos opostos e se beijavam apoteoticamente; o cenário era a frente da antiga Estação Sorocabana, hoje Sala São Paulo, e havia alguns carros antigos e figurantes vestidos com roupas da época. A sequência toda foi fotografada com uma câmera pequena, uma Nikon 35 mm, para simular bem a situação vivida por Doisneau na Paris do pós-guerra. A coisa era uma recriação mesmo, uma homenagem, como dizem eufemisticamente os que querem aliviar a questão da cópia. A passagem dos modelos até o “encontro” teria de acontecer em três etapas, mais a do beijo. Eu me senti dirigindo uma superprodução – de fato, acho que era mesmo. Sentia-me jovem para aquela responsabilidade toda, ficava com um megafone, o trânsito parado pela polícia. Foi realmente emocionante, e o resultado até hoje me impressiona pelo acabamento. Gisele Zelaya foi embora do país e virou uma das primeiras brasileiras a ter reconhecimento internacional. O estilista e fotógrafo franco-alemão Karl Lagerfeld a considera uma das melhores modelos de todos os tempos.

Muitos outros trabalhos publicitários que faço são prazerosos, muito embora o processo seja na maioria das vezes desgastante. De alguma maneira sempre há algum sentido neles: o dinheiro, o desafio técnico, a possibilidade de fazer algo extemporâneo, uma viagem legal ou ainda tudo isso junto. O ruim é quando acontece algum que não contempla nenhuma dessas coisas. Em geral, com a minha experiência de hoje, quase não sou pego por essas ciladas.

Pequenas e grandes correções sempre foram feitas, e antigamente os retocadores usavam lápis, nanquim, giletes e aerógrafos para isso. O Photoshop de hoje nada mais é do que a evolução tecnológica dessa ferramenta. Com o desenvolvimento e o acesso mais democrático a esse procedimento, o uso indiscriminado de retoques tornou tudo exagerado. Talvez seja esta a questão – a do exagero, e não a do retoque em si, que acontece desde que a fotografia existe – a ser discutida nesses chatíssimos fóruns de debates sobre o assunto. Com uma recorrência que beira a burrice e a desinformação, grande parte das perguntas sobre retoques versa sobre as questões éticas de alteração da realidade, como se a fotografia fosse uma exata representação da realidade e como se essa forma de fotografia mais cosmética ainda tivesse algum sentido em ser realista.

Porém, protagonizei uma história elucidativa de como funciona a questão do exagero. No começo dos anos 2000, fui chamado para fazer um anúncio de tintura de cabelo com a superestrela Malu Mader, e ela teve de tingir o cabelo de ruivo. Lembro-me de ter ido a um estúdio no Rio de Janeiro para realizar as fotos. O trabalho seguiu seu caminho de sempre: seleção, edição, entrega e aprovação. Nós, fotógrafos, em geral, não controlamos os trabalhos publicitários a partir dessas etapas cumpridas. Na verdade, nós só o vemos publicado ou, com alguma sorte, recebemos algumas amostras (provas) um pouco antes de sua publicação. Estávamos ainda no princípio do advento do Photoshop, e os retocadores contratados pela agência de propaganda, ao começara retocar a imagem, provavelmente criaram algo desproporcional e precisaram compensar cada retoque com outro. O resultado ficou patético: Malu parecia uma boneca, estava irreconhecível – o que era ruim para as intenções do cliente também, uma reversão de expectativa, pois estava pagando caro para ter a imagem dela associada a seu produto. Joguei isso na conta da agência; não me senti responsável, porém me envergonhava um pouco de ter participado daquela coisa e, se pudesse, evitaria que as pessoas soubessem que eu tinha feito aquilo.

Alguns meses depois, durante outro trabalho, Malu me confidenciou que eu tinha sido o fotógrafo que havia feito a melhor e a pior foto dela. A melhor eu não me lembro, mas a pior era essa. Tentei me defender dizendo que era culpa da agência, dos retoques, blablablá. Obviamente ela foi gentil e não deu muita importância à coisa. Tenho a impressão de que ela não se convenceu. Aprendi a lição de que, na medida do possível, deve-se tentar controlar todas as etapas do processo, pedir para ver os retoques e, se houver algo de gosto duvidoso, sugerir mudanças. Porém, isso é difícil, pois na maioria das vezes nem clientes nem agências nos dão muito acesso às etapas posteriores à nossa entrega do material editado. Independentemente do resultado, temos de nos colocar vigilantes; conseguindo ou não, temos de tentar, e é claro que muitas vezes nos frustramos com o que vemos publicado.

Quero deixar claro que o processo editorial (trabalhar para revistas ou jornais) é muito diferente. À medida que fui tendo mais autoridade sobre o que fazia e me tornando mais conhecido, conseguia impor as minhas posições nos trabalhos editoriais – entregar as fotos retocadas, o que hoje é

uma norma para todos os que assim quiserem, escolher locações, modelos, a equipe toda, idealizar a história a ser feita, enfim realizar meu estilo. Uma autonomia impensável no trabalho publicitário. E não reivindico essa autonomia, em propaganda não teria sentido. Por que alguma companhia que tem um grupo de publicidade para pensar a sua comunicação iria entregar isso a um fotógrafo para ele fazer o que pensa? O que acontece eventualmente é que alguém, em um determinado momento, pode estar fazendo algum livro, exposição, ou tenha já um trabalho pronto, que vá ao encontro dos desejos criativos das agências. Aí o trabalho do fotógrafo é autoral e de certa maneira autônomo. De outra forma seria ainda impossível a qualquer um unir seu desejos com o de um cliente, saber o que ele quer. E confesso que seria muito trabalhoso, pois são tantas as etapas de aprovação que, em geral, o primeiro sujeito que aprova pode ser facilmente desautorizado pelo quinto que reprova. Essa é a característica do trabalho publicitário, e quem está inserido conhece esse jogo e o jogo.

Salvo algumas exceções, como, por exemplo, o francês Guy Bourdin, que nos anos 70 fazia as campanhas da grife francesa de sapatos Charles Jourdan, e fazia à sua maneira, com ideias surrealistas – completamente dentro de seu estilo –, que mais tarde viria a ser muito copiado e festejado, com pernas cortadas, acidentes, imagens chocantes e alusões a sangue. Eram ideias pensadas e feitas sem quase nenhuma concessão. Bourdin era conhecido por sua intempestividade e intransigência. A campanha era somente seu trabalho, sem nenhuma informação adicional, a não ser o nome do anunciante. É muito difícil encontrar um cliente assim, que permita o estatuto da arte em seus anúncios – talvez à época fosse mais fácil. Hoje, os clientes têm tantos MBI em cursos de especialização em marketing e vendas que se tornou quase impossível uma relação como essa, outrora existente entre Bourdin e Jourdan. Em geral, nada que esteja fora do tal do *briefing* é sequer entendido. A ideia de que imagens evoquem emoções, tragam algum ruído e chamem a atenção do público sem fazer propaganda explícita é o sonho de todo fotógrafo que faz publicidade.

Porém, muitas vezes, a propaganda não precisa do autor nesse sentido da invenção ou mesmo do estilo. Na maioria das vezes, o pedido chega meio mastigado, tendo sido passado e repassado a limpo entre a agência e o

cliente. Fotografa-se pensando no espaço para o texto, em deixar áreas escuras ou claras, pois a tipologia do que vai escrito no anúncio já está escolhida e mais do que aprovada em todas as instâncias que apitam; portanto, se a foto for clara, preciso deixar uma parte dela escura para aplicar o título e vice-versa. Esse trabalho precisa de um fotógrafo que seja um bom articulador de procedimentos, que misture direção, produção, luz, escolhas de modelos, figurinos, cenários e orçamento. Eque, principalmente, saiba entender as necessidades do cliente. Salvo raras exceções, ele precisa menos do artista e mais do artesão.

Afinal, muito do que tenho em termos materiais, e boa parte de minha reputação, consegui fotografando também muita propaganda. O estúdio, a possibilidade de financiar meus trabalhos pessoais, a produção das minhas exposições que custam muito caro, o equipamento necessário e as pessoas que me ajudam a realizar isso tudo são fruto dessa parte importante da minha atividade.

A fotografia publicitária é muito bem paga e é feita dessa maneira no mundo inteiro. O fotógrafo deve saber seu limite ético, o que ele aguenta, até onde pode ir, quais são suas leis internas de recompensas e quais as trocas que ele vai fazer consigo mesmo, e responder por suas opções. O resto é moralismo barato de quem professa certa pureza e vantagem moral em estar fora desse circuito.

Notas

1. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
2. Idem.
3. PAULL, Lori. *Acting the Part (Photography as Theatre)*. Londres, Nova York: Merrel Publishers, 2006, [p. 13](#).

GRANDEZAS E MISÉRIAS DA VIDA PROFISSIONAL

Hoje o cenário é outro. Até lá na minha remota circunscrição da infância, o Bom Retiro, a profissão de fotógrafo é valorizada, em alguns casos muito bem remunerada e considerada atividade artística importante. Nem é necessário dizer a oportunidade de acesso à informação que se tem hoje comparada aos meus primórdios. O advento da fotografia digital, aliado a esse acesso, tem sido um facilitador na formação de novos talentos, e atualmente existe uma procura imensa desses jovens recém-formados por um lugar ao sol. A concorrência é acirrada. No entanto, o mercado de trabalho se expandiu bastante e está aí para quem quiser se aventurar. Como disse no começo do livro, não pretendo fazer um manual de autoajuda da profissão nem orientar nada para lado nenhum; o que posso dizer realmente é da minha experiência, a qual foi uma formação mais generalista, sem ser obcecado pela parte técnica da fotografia em si, tentando criar um fluxo direto entre a minha personalidade, ou seja, minha forma de ser, e o meu trabalho. Isso acho um bom norte em qualquer atividade artística, e provavelmente o que vai dar originalidade e relevância a ela. Lógico que soa tudo muito abstrato. Cabe aqui uma pergunta: o que é fotografar com a minha personalidade, com a minha maneira de ser? Ao adquirir um livro como este, alguém provavelmente espera conselhos redentores e atalhos para a glória e a fortuna. Todos nós queremos fórmulas concretas e aplicáveis imediatamente. Se dissesse aqui que para ser um fotógrafo de verdade é preciso ter um bom equipamento (coisa que talvez nem seja tão importante assim), bons contatos, abnegação, ideias originais e uma técnica apurada, não estaria mentindo, mas também não estaria dizendo toda a verdade, e seria um estelionato meu se todos se pautassem só por isso para orientar suas escolhas. Jogo muita coisa na conta do acaso, da oportunidade. Há um grande mistério no sucesso, algo intangível, porém o essencial da criação artística vai ser sempre o mesmo, em qualquer época e em qualquer lugar, algo muito pessoal e intransferível. Na verdade precisa-se de muito pouco materialmente para se ter ideias.

O cara certo no lugar certo e na hora certa – para ilustrar bem essa

realidade, há uma história do fotógrafo Sebastião Salgado sobre um acaso que mudou a vida dele. Ele fazia fotos para reportagens e trabalhava por encomenda para agências de notícias. Numa dessas matérias mais corriqueiras teria de cobrir o presidente Ronald Reagan saindo da Casa Branca, em 30 de março de 1981. Nesse dia, Salgado precisou ir ao banheiro, que ficava do lado oposto àquele em que estavam todos os fotógrafos esperando a saída do presidente. Quando Salgado voltava sozinho, talvez acompanhado por algum agente de segurança, pois o espaço dos chefes de Estado costuma ser muito protegido, Reagan sofreu um atentado. Um tiro. Salgado conta que disparou a câmera meio sem ver o que estava fazendo, nem sabia se tinha registrado ou não. O fato de estar do lado oposto propiciou um furo de reportagem, pois ninguém havia conseguido aquela foto. Sua agência vendeu-a por um preço que deu a ele fôlego para se financiar e fazer seus projetos, escolher seus próprios temas. A lenda diz que, a partir de então, ele se tornou o famoso Sebastião Salgado.

Ainda sobre ele, ouvi durante sua palestra o seguinte relato: certo dia, foi anonimamente a uma galeria ou museu na Europa onde estava em cartaz uma exposição dele. Entraram umas crianças com a professora, e de repente ele ouviu essa moça definir aos pequenos visitantes o que eles iriam ver ali assim: “Estas fotos são de um fotógrafo do contraluz.” Segundo ele, essa foi uma revelação, não tinha a consciência de que suas fotos carregavam essa característica. E mais: que isso fosse tão perceptível, capaz de se tornar uma forma de definir seu estilo, como uma marca sua. Atribuiu esse fato a outro, o de que, talvez por ter passado toda a infância no interior de Minas Gerais, um lugar muito quente, para fugir da inclemência do sol ele só saía de casa bem no começo da manhã ou no final do dia, na hora em que a luz surge baixa, na contraluz.

Acho que isso é o que o fotógrafo precisa buscar: sua singularidade, traços de sua própria história, deixar-se levar pelos elementos que constituem sua vida e que formaram seu olhar sobre as coisas. Recentemente fizeram uma preleção sobre meu trabalho antes de uma palestra que dei. A pessoa que me apresentou aos participantes falou desse meu ecletismo, das minhas incursões em várias áreas. Isso é tão natural em mim que, muitas vezes, nem percebo as conexões das várias fases da minha produção – não tenho essa

consciência –, mas de alguma forma isso está presente para quem quiser analisá-la. Afinal, não poderia ser só um fotógrafo de alguma coisa, um especialista. Isso não caberia dentro da minha personalidade.

Nos anos 90, fotografei o escritor e poeta negro caribenho vencedor do Prêmio Nobel de Literatura Derek Walcott. Era uma encomenda para a *Folha de São Paulo*, e ele estava hospedado no Caesar Park da Rua Augusta, que hoje não existe mais. Havia cerca de 15 fotógrafos, todos no mesmo lugar, para fazer a mesma coisa – ninguém estava querendo fazer algo diferente. Para mim, todos ali estavam fazendo algo mecânico, burocrático; havia uma acomodação, uma rendição à pauta dos veículos. Só o acaso poderia mudar a vida daqueles fotógrafos naquele instante. A natureza do que me fora encomendado era totalmente diferente da pauta dos fotógrafos plantonistas. Fui chamado para fazer um retrato com um caráter um pouco de estúdio, portanto não cabem comparações comigo, mas entre eles mesmos poderia haver um esforço maior em capturar algo imprevisível.

Concordo que é realmente difícil fazer coisas transcendentais, diferentes o tempo todo, mas acho que você tem de ter esse objetivo em mente, seja qual for o trabalho. Já caí muito nessas armadilhas – convenhamos que é uma tentação fazer algo previamente sabido que será aprovado – e já tive assistentes que vieram de outros estúdios com essa mentalidade, esse pensamento de fazer só o que pudesse ser aceito, mas sempre perguntava a eles: você está aqui apenas para isso, para fazer só o que for aprovado? Esse é um trabalho de expressão pessoal, e, mesmo que seja para uma função específica nesse momento, isso é só uma contingência, não pode ser a totalidade, o limite.

Não vou ser hipócrita em dizer que funcionei sob essa ótica a vida toda, pois no começo precisei fazer mais concessões, e vez por outra ainda as faço. Mas, na medida do possível, tento sempre trabalhar primeiro para mim, deixando alguma ideia minha em qualquer trabalho que realize. Recentemente fui chamado para fazer todos os editoriais da edição de aniversário da revista *Elle*. Fui junto com a editora de moda Susana Barbosa e os estilistas convidados, a dupla Flavia Pommianosky e Davi Ramos, e fizemos algo completamente distinto do dia-a-dia da revista, um trabalho realmente diferente. A Susana me concedeu essa liberdade, e Flavia e Davi são meus

grandes parceiros nessa espécie de radicalização e insubordinação às encomendas fechadas. Tudo era feito de uma forma tão diferente que eu brincava com Susana: “Este é seu pedido de demissão. Depois desse número, eles não vão mais querer você.” O que não ocorreu em relação a ela, mas por um tempo ocorreu em relação a mim. Não me queixo, valeu a pena. Talvez realmente não fosse adequado à revista o que fizemos porque o resultado privilegiou mais um estilo de fazer, a invenção, do que o caráter primeiro de uma revista de moda, que é o de mostrar a roupa para sua leitora. No entanto, realizei algo que queria, as ideias que nos assaltaram naquele momento. E confesso que sempre faria de novo se tivesse alguém que o bancasse.

De todo modo, é só mais um exemplo de que essa não é uma profissão para tímidos, não pelo menos da maneira que a exerço. Talvez um profissional que se dedique a outras formas de fotografia, alguém que fique mais dentro do estúdio, que fotografe mais objetos e naturezas-mortas, ou mesmo quem fotografe paisagens e que não necessite interagir com pessoas o tempo todo, possa ter um temperamento mais introspectivo. Mas, para quem se envolve com pessoas e na maioria das vezes está em tensão com elas, o que não quer dizer em atrito, é importante certa extroversão. Há também a questão da pretensão, vista na maioria das vezes no sentido pejorativo, porém acho que sem ela não se vai muito longe. É lugar-comum dizer que pessoas são pretensiosas quando se posicionam de uma maneira firme e diferente. Se for seguir todas as normas e acompanhar a manada, não faz muito sentido fazer.

E faz parte do ser jovem arriscar ao máximo, nem que seja para cair em surrealismos baratos, coisa habitual dos que estão começando. Você pode fazer uma foto muito louca, de ponta-cabeça, toda escura, contra a luz, desfocada etc. e querer chamar isso de estilo. É do iniciante o primado da insubordinação e da rebeldia. E é natural que ao longo da vida você vá depurando isso, até mesmo incorporando esses laivos de rebeldia, fundindo-os com suas novas criações.

Salvo raríssimas exceções, para a maioria dos fotógrafos, estilo é algo construído lentamente. Até encontrar seu caminho, o jovem fotógrafo vai querer ser o antiquinho, o surrealista, o “modernoso”; ele vai olhar que os

mestres fizeram e vai querer fazer igual, ou seja, vai querer experimentar de tudo, mas é importante sempre lembrar que copiar os mestres é uma parte no processo de aprendizagem, e não um fim em si. Aos poucos, se o fotógrafo tiver talento, essas influências se diluem naturalmente. Apesar de minha reiterada ênfase nas questões de expressão artística e de independência criativa, o domínio técnico é algo que considero fundamental para se materializarem ideias e projetos. É, portanto, indispensável um certo aprimoramento técnico por meio de cursos ou leituras ou, ainda, a experiência de trabalhar como assistente de algum fotógrafo já estabelecido.

Diferentemente da minha época de formação, atualmente existem alguns cursos superiores de fotografia e outros mais informais no Brasil. Apesar de nunca ter estudado formalmente fotografia e muitos dos grandes fotógrafos do mundo também não, acho que um curso ajuda a queimar etapas e dá ao aluno uma convivência com seu entorno, formando uma turma, um grupo, um movimento, em que muitas questões são postas – afora toda a técnica que um bom curso pode ensinar. Há alguns que dão apenas os rudimentos mais básicos. Mesmo assim, isso é melhor do que nada.

Mas, se pretender ir além disso, tenha consciência de que o seu desenvolvimento é por sua própria conta. E, se for possível, no início da carreira tente trabalhar para algum fotógrafo que você admire. Ao atuar como assistente de um profissional com mais experiência, você tem a chance de conviver com a fotografia 24 horas por dia, lidar com equipamentos de última geração, aprimorar seus próprios recursos e aprender com os problemas, as grandezas e as misérias de todo o processo. No entanto, também essa não é a única possibilidade; conheço alguns grandes fotógrafos que nunca foram assistentes.

Da mesma forma, também existem outros que conseguem realizar trabalhos com uma única câmera. É o caso do alemão Juergen Teller, que mora em Londres, um grande nome da fotografia de moda e de arte desde os anos 90. Ele fotografa com uma câmera simples, com um *flash* acoplado sobre ela, tudo aparentemente bem sucinto e bem radical. É quase *kitsch*, quase feio, parece mal realizado. Quando surgiu, Teller causou certa ruptura no bom-mocismo e bom-gostismo vigentes em alguns setores da moda e das artes, atraindo para si a atenção de toda uma nova geração de

fotógrafos e “fashionistas” nos anos 90. Suas fotos, de uma crueza insultante aos olhos e mentes dos glamorosos e chiques, chocavam. Mas, rapidamente, como sempre, o *establishment* incorporou-o e ele passou a ser a norma. Juergen inaugurou um estilo, publicou livros, ficou famoso e continua em plena atividade chiquamente iconoclasta. Fez alguns autorretratos onde aparece nu e gordo, no caminho oposto da celebração de corpos perfeitos que assaltam nossa era. Recentemente, sua filha e a veterana e lendária atriz Charlotte Rampling foram protagonistas da campanha do jovem (*enfant terrible*) estilista americano Marc Jacobs.

Um que deixou história e marcou profundamente minha geração foi o americano David Drew Zing (1923-2000). Misto de escritor e fotógrafo, ele era um personagem extraordinário, com quem tive o prazer de conviver. Excêntrico, chegou a fazer parte da banda de *rock* Joelho de Porco, que fez relativo sucesso na cena *underground* paulista nos anos 70, trabalhou para grandes publicações e trabalhava muito na América. Foi por paixão ao Brasil que emigrou e viveu por cerca de 40 anos aqui, também fazendo parte da revista *Realidade* enquanto ela existiu. Foi um dos promotores da conquista do mundo pela bossa nova, quando convenceu seus chefes, editores da publicação americana *Show*, a realizarem o antológico recital do Carnegie Hall.

Bon-vivant, David encarnava o espírito heróico de seu conterrâneo, o escritor Ernest Hemingway. Boêmio, abandonou a vida boa de sua bem-sucedida carreira americana para viver sua aventura brasileira. Vivía no meio dos artistas e do *jetset* cultural, sempre fotografou com uma câmera 35 mm bem sucinta, aqui e nos Estados Unidos, grandes nomes da cena mundial. Deixou um legado extraordinário sobre um intenso período da vida brasileira. Como diz o jornalista Matinas Suzuki Jr., “o interessante é que ele não se interessou pelo Brasil, da mesma maneira que os outros retratadores estrangeiros (sic) ele se dedicou mais aos personagens e menos à visão da paisagem paradisíaca e aos retratos da miséria exótica”.

Outro que também trabalha com pouquíssimo equipamento é um exemplo de que boas ideias às vezes superam o apuro técnico é o americano Terry Richardson, filho do também fotógrafo Bob Richardson, já falecido, que atuou nos anos 60. Bob, de certa forma, foi o precursor dessa escola mais

crua e realista vigente na moda desde a década passada. Ele dizia sobre a época: “Eu queria pôr a realidade em minhas imagens, afinal era sexo, drogas e *rock’n’roll* o que estava acontecendo então, mas a América não queria isso, e os editores das revistas estavam preocupados em vestir luvas brancas pra arrumar os vestidos da alta costura.” Bob tinha fama de irascível e ultraradical. Diziam que era quase impossível trabalhar com ele; sabia-se que expulsava as produtoras de moda do *set*, dizia que elas só entendiam de cumprimentos de saias e não era disso que suas fotos tratavam. Nos anos 90 acabou morando nas ruas de San Francisco. Depois foi recuperado por um grupo de amigos, incluindo Terry, e voltou à ativa até sua morte em 2005.

Terry, recentemente, publicou um livro sobre o Rio de Janeiro e leva o estilo cru realista às últimas consequências – muitas mulheres e homens nus em situações bizarras, autorretratos de seu falo etc. Mas, no fim, tudo acaba sendo consumido e vira a estética do momento.

Estamos vivendo em uma época de imagens demais, nos intoxicamos de tanta informação visual. É a banalização total do ato crítico de ver: vamos vendo sem escolhas, indiscriminadamente. É muito difícil encontrar algo que nos provoque, que nos surpreenda, tudo acaba virando clichê, quase como música de elevador. Todos os temas parecem já ter sido explorados, o que torna nossa vida muito difícil. Há uma sensação de impermanência muito grande, as coisas duram muito pouco.

Um exemplo que gosto de dar é o fato de a monumental obra de Cartier-Bresson provavelmente não ser realizável hoje, pois a vida cotidiana, que era seu grande tema desde sua época, mudou muito. A aventura perpetrada por ele, estando nos confins do mundo para realizar sua obra, não seria mais heróica e admirada neste mundo de deslocamentos tão mais fáceis. Seu imenso humanismo ficou piegas nessa nova ordem, e o que ele fez de forma magistral se tornou de tal forma um clichê, com tantos seguidores, que impossibilitou alguém que escolha temas e vida semelhantes aos dele de existir. Digo isso porque cada vez mais acredito que não importa muito *oque* você fotografa, mas *como*; ou seja, a originalidade ao tratar temas recorrentes. Como em Shakespeare ou em quase todos os grandes clássicos: milhares de montagens, remontagens, releituras e traduções foram feitas de suas obras, e muitas são brilhantes retratos do ser humano atual, ainda que escritas há

quase 500 anos. A humanidade vai conviver eternamente com esse dilema da saturação *versus* o surgimento de novas ideias.

No entanto, há sempre os temas, como loucos em hospícios, prostitutas, travestis, velhinhos, violência urbana, mulheres nuas, que estão à mão, e em geral formam grande parte da produção fotográfica de jovens iniciantes e velhos estabelecidos.

Mas há um grande paradoxo em um livro como este destinado aos jovens e iniciantes, naturalmente ávidos pela fama e dinheiro acoplados ao personagem fotógrafo de moda e publicidade, e ele reside justamente no fato de ser um escrito assim anticarreira no sentido formal do que se conhece como uma carreira. Explico-me: como disse anteriormente, o mundo visto por Cartier-Bresson, assim como seus contemporâneos André Kertész, Brassai, Robert Capa etc., não seria possível retratar hoje daquela forma vista por esses grandes mestres, afora todas as questões envolvidas nessa passagem de tempo, como mudanças dos hábitos, progresso tecnológico, um princípio deles antiprofissional (no bom sentido), um sentido amadorístico, não que não ganhassem dinheiro com o que faziam, mas acredito eu que isso fosse secundário, ou melhor, consequência de seus olhares únicos sobre o mundo.

É claro que os princípios que me regem são muito distintos dos desses artistas. Trabalho em grande parte sob encomenda, o que já anula o sentido amadorístico que eles davam ao próprio trabalho. Para mim é uma atividade profissional sim; no entanto, cultivar um espírito amador, não fazer as coisas só pelo dinheiro ou que sejam importantes para a carreira é uma constante em minha vida. Digo isso porque ser fotógrafo ou coisa que o valha – no caso aqui, sou um arremedo de escriba, já fui diretor de comerciais e sou editor de uma revista – vai muito além ou aquém, se preferirem, da construção de uma carreira. É um jeito de ser, uma forma de viver. Esse fluxo entre a minha existência e o meu trabalho tento manter o mais límpido possível, não por estratégia, mas por personalidade mesmo ou por algum mistério interno que me propulsiona nesse sentido.

Nesse âmbito, não ser subserviente e aceitar tudo o que te impõem é um cuidado a tomar. É óbvio que tenho de atender ao pedido que me fazem – estou posto para isso, tenho um estúdio com uma equipe. Mas isso não

significa que eu precise ter uma atitude passiva. Quando alguém faz concessões demais, o mercado tende a usar, espremer e jogar o bagaço no lixo. O tal do mercado, essa entidade abstrata, despreza a obediência e cultiva o rebelde de plantão. Mas já caí em muitas ciladas por erro meu de avaliação ou por passar por uma fase ruim, como acontece frequentemente com jogadores de futebol. A cilada é muitas vezes para quem o contratou. Já perdi a conta de quantas vezes não correspondi à expectativa dos que me contrataram e vice-versa. Digo tudo isso não com o intuito de me vangloriar ou me desmerecer, digo porque penso que minha experiência pode ser útil para quem estiver lendo.

Fui reconhecido desde jovem, por volta dos meus 31 anos me tornei relativamente considerado no meio, tive essa sorte de poder ir fazendo o que gostava e de alguma forma o que queria. Sem dúvida, esta é a principal vantagem de algum reconhecimento: a expansão da liberdade e, consequentemente, a possibilidade de ter acesso a melhores trabalhos. A palavra sucesso já traz em si essa questão de quanto melhor você for, mais possibilidades terá de sê-lo. Segundo o *Dicionário Houaiss*, sucesso significa aquilo que sucede, que vem depois. Etimologicamente, quer dizer “bom resultado”, “bom êxito”. Sucessão vem de suceder, continuar, ou seja, ter trabalho de novo. Então, o que a fama dá a você é a possibilidade de seguir fazendo, de estar ativo no momento seguinte; um bom trabalho avaliza os próximos.

Logicamente que a fama não é só isso. A fama de um fotógrafo é circunscrita: mesmo que este seja bem conhecido no meio, jamais será personalidade reconhecível, ninguém o assedia na rua. Você está sempre por trás das câmeras e jamais será uma celebridade, alguém muito famoso. Então, nunca vai ter problema com isso. Por esse motivo, hoje evito dar entrevistas à toa e só me manifesto quando vou lançar um livro, fazer uma exposição ou alguma edição da revista *S/º*, quando sou procurado para dar palestras ou fazer parte de publicações realmente significativas para o meu *métier*. Fora isso, não sou nada conhecido do grande público. Dirijo meu carro, rodo por todo canto e sou mais um anônimo andando por uma cidade grande.

É senso comum dizer que nesse meio há uma luta de egos do pior tipo.

Tenho um amigo cientista que me dizia que, na área deles, a situação é ainda pior; portanto, não existe nenhum grupo social em que não haja concorrência, briga de egos e rivalidades. A diferença é o fato de o nosso meio ser relativamente público, o que confere a pequenas picuinhas uma dimensão desproporcional às suas verdades.

Como muitas vezes trabalho em equipes grandes, essas questões egoicas ficam mais evidentes. Todos querem se fazer representar de alguma forma naquelas imagens: cenógrafo, modelo, figurinista, maquiador, cabeleireiro e todos os assistentes. São, no mínimo, 25 pessoas que estão envolvidas com aquela produção e querendo fazer o seu melhor, todos autores como eu, todos querendo projetar uma coisa artística naquele negócio, tudo fundido sob minha direção. E, algumas vezes, estou sob alguma direção. Todos participam, dão palpites, sugerem coisas; e eu tenho a insegurança necessária para ouvir essas pessoas, mesmo aquelas que falam sem ter sido convocadas.

Como este livro é dirigido aos jovens fotógrafos, muitos podem ter a curiosidade de saber como funciona esse meio, como é o dia-a-dia da profissão. Não poderia, nem sequer saberia, dizer como operam todos os fotógrafos, até porque cada um, com o passar do tempo, desenvolve seu próprio método. Mas posso contar aqui como costumo trabalhar.

Tudo começa quando alguém me procura para um trabalho. Minha administradora e coordenadora Elaine Carvalho, que está comigo há mais de 20 anos, é quem negocia as condições, desde financeiras até toda a logística necessária, muitas vezes até para saber como estaremos hospedados, por qual companhia aérea viajaremos etc. Enfim, ela fecha o trabalho e coordena tudo a partir daí: equipe de produção executiva que acerta a locação, roupas que serão usadas, *catering* (alimentação), equipamentos, transporte e toda a logística (como a modelo chegará, quem vai buscá-la e o que for preciso para a realização daquele trabalho).

Com tudo isso já programado, meus assistentes – que muitas vezes tratam da produção também – cuidam de toda a parte técnica, que inclui montara luz, os testes etc. Antes do dia marcado fazemos algumas reuniões com os *stylists* e com quem nos contratou. Costumo dizer que nesses encontros são decididos minha liberdade e o tamanho do meu campo de atuação. É neste

momento que você muitas vezes consegue uma aliança com o cliente, e consigo de certa forma impor minhas ideias.

Para a realização de uma foto ou campanha, participam também o cenógrafo (se tiver cenário), produtores de objeto (se preciso), cabeleireiro, maquiador, camareira, entre outros. E, no set, ainda estão sempre presentes o empresário da modelo, os produtores e muitas vezes o pessoal da agência de propaganda; em alguns casos, até representantes do próprio cliente. Ou seja, todo esse universo compreende em alguns casos umas 25 pessoas e, em outros, mais, porém em viagens para revistas as equipes são bem reduzidas.

Sempre que contrato um assistente, procuro deixar bem claro que aquele vai ser um período bem duro na vida dele, que é preciso muita humildade, persistência e abnegação. A função primeira de um bom assistente é me proteger do erro e criar as melhores condições possíveis para eu poder realizar o que havia planejado, ou mesmo o que aparece como uma oportunidade única de improvisação; procuro me garantir antes, para que nada dê errado. Penso bastante, planejo, esquematizo tudo, faço testes. É por isso que digo que a minha constante é bem rígida. A variável é a pessoa que está sendo fotografada ali naquela sessão, seu estado de humor, sua vontade, beleza ou algum fator imponderável que possa acontecer naquele espaço de tempo, ou ainda alguma outra ideia que me ocorra no momento.

Avedon dizia que, se pudesse identificar alguma obsessão nele, esta seria a do controle absoluto sobre o trabalho, ou seja, luz, espaço, decisões técnicas de velocidade e diafragma. Esse controle todo é perfeitamente possível em fotografia, principalmente em estúdio. Talvez, e muito provavelmente, tenha sido por isso que ele decidiu, em certo momento, não mais fotografar fora de um depois de décadas de trabalhos externos em viagens e locações.

Mas, em termos de controle absoluto das situações externas, a conversa é outra. Certa vez, assisti ao *making off* do filme *Ran* de Akira Kurosawa, uma obra-prima baseada no *Rei Lear*, de Shakespeare, e que se passa no Japão feudal do século XVI. No dia de filmar uma batalha, quando Kurosawa chegou à locação, uma nuvem havia entrado na frente do Sol. Era uma superprodução e a cena contaria com cerca de mil figurantes, mas devido à nuvem ele se recusou a filmar. Provavelmente todos os envolvidos na

produção queriam morrer ou matá-lo. Entendo o rigor desse artista, e durante muito tempo tive inveja desse tipo de atitude, desse preciosismo. Porém, com o tempo fui descobrindo que não era por aí, o meu, digamos assim, “barato”. Esse tipo de rigor não era e não é do meu feitio. Talvez por vivermos em um país pobre e carente nunca me senti no direito de abortar um trabalho por conta de algum detalhe que saiu do planejado. Sempre tentei me haver com essas situações e resolvê-las, adaptar-me ao que é possível. Logicamente, se encontrar alguma aberração pelo caminho ou algo totalmente contrário ao sentido do que estou fazendo naquele momento, não vou tolerar. Mas minha primeira reação é tentar. E acho que essa maleabilidade talvez seja a razão de eu estar em vigência há tantos anos.

Afinal, é uma questão de integridade ser parceiro daquele que o contratou. Aceitei a contratação e, no limite, é dessa forma que estou posto, para emprestar minha visão às necessidades de quem está pagando por aquilo. Helmut Newton dizia provocativamente, como era de seu feitio, “sou um pistoleiro a soldo”. Nesse sentido, ser esse tipo de fotógrafo é muito parecido com ser arquiteto. O arquiteto sempre tem um programa, um pedido a cumprir de uma família, um comércio ou uma instituição etc. Cabe a ele, se tiver um estilo e uma personalidade marcantes, convencer seu cliente de suas sugestões de convívio, moradia, insolação, materiais e tudo o mais que envolve uma construção. Se tiver o talento para se impor sem quebrar a confiança que o cliente depositou nele, pode produzir uma obra contundente, que provavelmente transcenda a encomenda pura e simples, e passe a ser uma obra acima do que foi encomendado para ser. Assim é também com o fotógrafo. No entanto, em muitos casos há limites intransponíveis, principalmente quando o que me foi encomendado já passou por muitas instâncias de aprovação. Tem coisas que vêm tão mastigadas que parece sem sentido alguém ter me contratado para aquele fim. Sem falsa modéstia, a impressão que fica é a deque eles estão dando um tiro de canhão para matar uma formiga, uma vez que estão chamando um profissional que pensa, que tem um trabalho, uma história, um estilo, para fazer algo totalmente já decidido e esquematizado por alguém que pendurou uma fotografia-*layout* numa sala de reunião para fazer uma apresentação e cristalizou de tal forma essas ideias na cabeça de um cliente desavisado que

não há bom senso que possa mudar isso. Na realidade, o que se nota é que, hoje em dia, querem muito menos do que você pode dar. Eos mesmos que querem que você cumpra essa função querem seu nome também. É de certa forma um paradoxo, pois meu nome está ligado às ideias acopladas ao meu trabalho, e não à execução pura e simples de um esquema preestabelecido numa reunião entre o atendimento de uma agência e um cliente. Cabe a mim avaliar e decidir-se aceito ou não as condições propostas. Acredito que, quanto mais longe dos problemas mercadológicos o fotógrafo estiver, melhor ele vai vai ser.

Todo trabalho encomendado costuma trazer consigo uma certa tensão, pois em geral um lado quer assim e outro quer assado, e um terceiro quer ainda diferente. É natural que isso ocorra, principalmente no nível em que costumo trabalhar, com grandes campanhas e cifras respectivas. É lógico que, se eu fosse Picasso e me encomendassem um monumento para a cidade de Chicago, por exemplo, faria o que bem entendesse e mandaria pronto só para instalarem lá. Mesmo assim, acredito que Picasso estudou bem a situação e ouviu as necessidades de seus contratadores. Mas estou fazendo fotografia para publicidade, então compreendo a necessidade de chegarmos a um consenso. Sinceramente, muitas coisas já me violentaram muito, e eu as fiz porque era um momento em que precisava fazer. Precisei de dinheiro frente às necessidades de minha vida pessoal, com uma família relativamente grande. E, como não se pode prever o futuro, pode até ser que um dia tenha novamente de fazer o que não considero o melhor de mim. Afinal, mesmo desfrutando de bastante prestígio, não me sinto garantido.

Ultimamente, uma parte significativa dos trabalhos que faço tem sido gerada por mim mesmo, tanto no campo das ideias como nos recursos para sua realização. Mas nunca vi problema algum em trabalhar por encomenda e seguirei fazendo esse híbrido de muitas vertentes que represento e sou. Alguém me solicita um trabalho sabendo bem o que deseja. Se na minha avaliação houver algum interesse, como já disse anteriormente, a encomenda precisa pelo menos ter um atrativo entre alguns: ou estou sendo muito bem pago, ou é uma oportunidade de viagem im-perdível que eu nunca poderia fazer por conta própria, ou as pessoas envolvidas são amigos e vamos nos divertir, ou ainda há muitas possibilidades de expressão pessoal

propriamente dita. Se tiver uma dessas coisas, aceito; se tiver duas, é um luxo; e todas, é a glória, porém bem mais raro de acontecer. Eu a faço considerando as questões mencionadas. Inventar dentro de um limite estreito e com imposições rígidas é, às vezes, muito mais criativo do que tirar uma ideia da cartola e desenvolvê-la sozinho.

As encomendas existem para trabalhos publicitários, de moda, editoriais para revistas, capas de disco etc. Na maior parte das vezes, tenho a sorte de poder escolher, e sinceramente gosto da pressão, dos prazos curtos, das viagens, da turma que se agrupa para determinado trabalho. Acredito mesmo que sou talhado para essa confusão do *métier*.

Curiosamente, cada vez mais, há uma aproximação, ou melhor, uma aceitação e um cruzamento, entre arte-moda-cultura pop. As fronteiras entre alta e baixa cultura de certa forma foram borradas para sempre. Os artistas transitam entre vários mundos e possibilidades. A vida moderna nas cidades, nessa virada de século, tem sido generosa em propiciar um amplo acesso às informações, abrigando um sem-número de publicações e diferentes veículos para as diferentes tribos. O fotógrafo de hoje não é mais o mesmo de 50, 60 anos atrás. As necessidades e instrumentos são muito diferentes. As questões postas à fotografia nos seus primórdios como substituta da pintura na função de reproduzir a realidade foram amplamente discutidas desde seu advento no século XIX e ao longo do século XX. E, finalmente, a fotografia encontrou seu lugar ao sol, não mais só como mera representação figurativa, mas como uma visão subjetiva de seu autor. O fotógrafo está finalmente reconhecido como artista, ou melhor, como autor.

A fotografia vive hoje uma espécie de *boom* que não sabemos nem queremos saber onde vai dar. É inegável a grande quantidade de fotógrafos e afins. Cursos, escolas, leilões, galerias, museus, publicações, feiras, fóruns e curadores ligados a ela proliferam. O interesse dos jovens e da sociedade como um todo multiplicou-se exponencialmente. Esquecidos de décadas têm sido recuperados e alçados ao panteão dos reconhecidos, e os preços nas casas de leilões têm alcançado cifras astronômicas. E, assim, meu caro leitor, é também por isso tudo que me foi encomendado este livro.

Oliviero Toscani, o fotógrafo italiano que virou diretor de criação da Benetton de 1982 a 2000 e protagonizou a imensa controvérsia a respeito dos anúncios de grande impacto feitos pela empresa nesse período, utilizava fotos, compradas de fotojornalistas e/ou documentaristas, de teores chocantes, como o retrato de um condenado à morte, um homem morrendo de aids em uma cama de hospital cercado por seus comovidos parentes – imagem similar à pintura renascentista da *Pietà* –, um bebê nascendo e ainda preso ao cordão umbilical, e muitas outras. Toscani ainda produziu e fotografou um padre beijando uma freira na boca. Diz que não acredita muito em divisões no trabalho, essa coisa que grande parte dos fotógrafos de publicidade faz – ou seja, fotógrafo determinada coisa para ganhar dinheiro e faço trabalho pessoal nos finais de semana, às vezes no sentido de aliviar a culpa por estar fazendo uma atividade tida como a grande vilã da cultura. Toscani diz que não faz publicidade, que vende suas fotos para que os anunciantes as façam, e vai mais além: diz que não é fotógrafo, nasceu artista. E que sempre procurou colar os pedidos dos que o contratavam aos seus desejos. Isso dito assim seria o mundo ideal, mas acredito que é muito mais um bordão provocativo do que a verdade dos fatos. Na verdade, ele alcançou renome mundial com as campanhas da Benetton e suscitou uma polêmica enorme com a ousadia de sua atitude. Até então, a publicidade jamais tinha saído tanto de seus códigos, no máximo vendia produtos de um jeito engraçado ou emocionante no sentido mais piegas da emoção. A justificativa – além de levar o nome da Benetton às primeiras páginas dos grandes jornais do mundo com a controvérsia causada – era de que o espaço da publicidade é nobre e já faz parte da cultura de nosso tempo; por que, então, não dar um recado político, humanitário, combater algo por esse meio, utilizar esse lugar existente como palanque? Faz algum sentido, mas restou como uma espécie de bravata localizada naquele espaço de tempo e contexto. O contra-ataque seria de que assuntos tão sérios para a sociedade e tristes para os envolvidos não poderiam instrumentar a venda de uma marca comercial. A coisa ficou feia. De todo modo, essas campanhas trouxeram um grande benefício pelo debate que causaram. Ninguém ficou fora: havia os que estavam a favor e os que estavam contra. Eu ora me con vencia de um argumento, ora de outro. Mas o que mais me instigava era a figura de um

fotógrafo que convenceu o dono de uma empresa poderosa de que aquilo seria de alguma forma útil a ela. Nunca considereï Toscani um grande fotógrafo nesse sentido do virtuoso ou inventor de uma maneira de fotografar de que discorro aqui neste livro, mas seu lugar é inegável como agitador e polemista necessário a toda situação e sociedade muito estabelecidas. Do ponto de vista comercial, suponho que tenha sido um sucesso durante um bom tempo. Tornou a marca conhecida mundialmente e elevou o nome da Benetton a um tipo de mecenato do bem e do choque. Mas passou, como tudo passa. A publicidade voltou ao seu bom-mocismo.

O jovem fotógrafo precisa saber que demora até chegar ao ponto de conciliar os desejos do cliente com os seus e que também pode, desafortunadamente, nunca haver essa simbiose. O caso do Toscani é extremo, pois ele foi muito além do fotógrafo. Porém, acredito sempre em alguma espécie de insubordinação ao mercado, como me referi antes, já que esse mesmo mercado rejeita os que seguem todos os parâmetros da encomenda. No fundo, o cliente, a agência, a editora etc. de alguma maneira querem ser provocados, confrontados ao novo, à ousadia. Acredito ainda que, mesmo respeitando algumas das in-junções de um pedido comercial, é possível fazer algo a mais.

E, se você visitar os museus e galerias, mesmo pela internet, verá que muita coisa feita a partir de demandas fechadas há 30, 40 anos transcendeu as questões nas quais estava inserida, virou arte, se perpetuou.

Francis Bacon, o pintor inglês, numa de suas entrevistas, publicada em um livro feito pelo crítico David Sylvester, dizia: “Acho que só o tempo diz o que uma obra é. Nenhum artista sabe em seu tempo de vida se existe qualquer sombra de qualidade naquilo que fez; no mínimo vão se passar de setenta e cinco a cem anos até que a obra comece a ser esclarecida pelas teorias que serão formuladas a seu respeito.”¹ Se levarmos essa afirmação ao pé da letra, não consideraremos nem os artistas contemporâneos nem os grandes mestres da fotografia, como Bresson, Kertész, Avedon, Penn, com obras publicadas que não completaram ainda cinquenta anos, como relevantes. É lógico que a colocação de Bacon é no sentido de combater os modismos e a arrogância que se arvoram na maioria dos criadores.

Há sempre pequenos poderes em jogo, portanto as regras podem ser muito flexibilizadas, dependendo da correlação de forças em curso – o que, aliás, existe em qualquer profissão, ou melhor, é da natureza humana. Por exemplo, uma revista chama você e diz querer que faça um retrato assim, assado, horizontal ou vertical. Natural, ela tem suas necessidades, tem o texto que acompanha a foto, e alguém que também quer publicá-lo o escreveu. Várias vezes tive de me impor, dizendo, por exemplo: “Não vou fazer uma foto em pé ou deitada só para facilitar a vida da revista no sentido de encher aquele espacinho que já deixaram no desenho deles. Vou fazê-la à minha moda e você poderia paginar depois de vê-la.” Outras vezes eu pergunto: “Vocês precisam de uma foto na vertical ou na horizontal, página inteira, simples ou dupla?” Sim, porque não suporto ver minhas imagens pequenas nas revistas. Afinal, tirei um dia para fazer aquilo, dei tudo de mim e, sinceramente, não quero resolver um problema de espaço ou de informação jornalística. Apesar de meu trabalho ser publicado na imprensa, não sou jornalista, não estou preocupado com o caráter descritivo daquilo que estou fazendo. É óbvio que sei o quanto uma fotografia pode informar – aquela frase “uma foto vale mais que mil palavras” tem um senso –, porém quero ver o trabalho bem impresso e valorizado com um bom tamanho. Ultimamente tenho controlado bastante essa questão. Não aturo também ver fotos minhas, e mesmo de outros, uma em cima da outra ou quadradinhos de foto dentro de outra foto, acho feio, desnecessário e acaba estragando as duas coisas.

Tudo é acordo. Quando da minha contratação, já pergunto quantas páginas o editor quer, do que precisa e quais são as condições do trabalho. De fato, quando você informa ao seu contratante, ele sabe o seu limite. É óbvio que para um jovem iniciante as condições são muito mais adversas – são os tais pequenos poderes. A margem de manobra na negociação é muito menor. No entanto, nunca entrei em alguma situação chutando o pau da barraca. Vou indo sem muita estratégia, de acordo com minha personalidade, que é conciliadora. Estabelecer uma parceria, ganhar a confiança de quem o contrata, convenhamos, ajuda muito na realização do trabalho. Já encomendas mais fechadas são demandas muito comuns feitas aos jovens iniciantes que procuram um lugar ao sol e ainda não discriminam o joio do

trigo. Toda essa descrição versa sobre o mercado editorial, ou seja, revistas, capas de livros e discos, calendários e um sem-número de subprodutos que vêm de enxurrada e geralmente acoplados a alguma ação para vender o produto principal.

O capítulo capas de disco foi, de alguma forma, episódico ao longo dos anos. Nunca fui um capista frequente, embora meu primeiro trabalho com alguma ressonância tenha sido a capa do disco *Outras palavras* de Caetano Veloso. Apesar de ter feito muitas, numa carreira de 30 anos elas são pouco significativas diante de fotógrafos que fazem desse ramo sua principal atividade. Também fiz a foto do disco *Tieta*, de Caetano, já nos anos 2000, ad o *eterno deus Mu dança*, de Gilberto Gil, e ainda para discos de Pepeu Gomes, Gal Costa, Adriana Calcanhoto, Péricles Cavalcanti, Paulo Ricardo, Arnaldo Antunes, alguns de Rita Lee, Jorge Benjor, Chitãozinho e Xororó, Camisa de Vênus, Fábio Jr., Ronaldo Bastos, Celso Fonseca, Tito Madi, Jussara Silveira, Marília Gabriela, Fafá de Belém, Toni Garrido, entre muitos outros. Capas de disco sempre são uma situação singular: ou tem o artista sabendo exatamente o que ele quer ou ele nem quer saber confia tudo a mim, e faço ao meu modo. Às vezes, a primeira situação é mais confortável; a segunda dá medo e a responsabilidade é grande, pois quero agradar ao artista que me chamou. Essa é uma situação com a qual sempro me vejo às voltas, por insegurança minha mesmo. Quando quem contrata é o fotografado – seja para capas de disco ou livro, ou para um simples retrato que quer ter para si, ou se ele é artista, maestro, escritor, empresário, para sua própria divulgação, ou mesmo para a *Playboy* quando as atrizes me escolhem –, tenho de realizar as ideias em questão e ainda deixar a pessoa bonita para ela mesma.

Nota

1. SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 60-61.

EXPOSIÇÕES E LIVROS

Fiz minha primeira exposição individual quando estava completando 35 anos: “Minhas amigas do peito”, na Galeria Fotoptica. O fotógrafo e empresário Thomas Farkas era sócio da Fotoptica, uma rede de lojas que vendia, entre outras coisas, equipamento fotográfico e material de laboratório de revelação e ampliação. Na matriz, no centro da cidade, na minha adolescência, passava horas conversando com os vendedores sobre o que eles expunham em suas vitrines, desde as novas tecnologias de filmes, câmeras e ampliadores, até equipamentos de segunda mão. Para mim, era uma espécie de Disneylândia, inacessível financeiramente naqueles tempos de iniciação. A Fotoptica era realmente uma usina incentivadora da fotografia – promovia palestras, encontros, publicava uma revista importante e tinha a tal galeria. Infelizmente, como tal não existe mais, foi vendida pela família nos anos 90 e deixou uma lacuna grande no mecenato da área. Thomas, com quem tenho o privilégio de conviver ao longo de minha vida – e sou muito amigo de seus filhos –, vive agora um momento de ressurgimento, com muitas mostras realizadas e livros seus publicados. Seus registros da construção de Brasília, do bairro do Pacaembu em São Paulo e de cenas cotidianas do período são documentos importantes e artisticamente relevantes.

O nome “Minhas amigas do peito” é anedótico. Na verdade, ele veio antes do trabalho e o definiu de alguma forma. Na ânsia de fazer algo ligado ao que eu fazia profissionalmente, ou seja, fotos de mulheres bonitas e algumas nuas, inventei de todas estarem com os seios de fora.

Fotografei modelos, mulheres gordas, fotógrafas e algumas amigas que toparam a empreitada. Fiz um catálogo, mas, infelizmente, não ficou pronto a tempo do lançamento da mostra. Foi um relativo sucesso, muito mais em função das mulheres e da anedota do título do que propriamente pelo valor dela como algo marcante. Olhando hoje em retrospectiva, suponho que umas cinco ou seis imagens entre umas 40 sobriam por sua relevância.

De todo modo, perdi a virgindade – fazer uma exposição realmente é um ato de coragem, como o próprio nome já diz. Estou mesmo exposto; e o

melhorou pior é o fato de não haver desculpas de cliente ou alguém que lhe tenha pedido isso ou aquilo. É apenas você lá, todinho com as suas virtudes e mazelas.

Com avirgindade perdida, no ano seguinte já entabulei outra, convidado pelo galerista e editor André Boccato, que iniciara havia pouco tempo um negócio de fotografia. Fiz uma exposição de um apanhado de coisas, desde sobras de trabalhos de moda até naturezas-mortas e alguns nus. Tentei fazer uma publicação respectiva, já que havia uma editora por trás; e, realmente, onde o fotógrafo mais se realiza é pelos livros que pode publicar de seu trabalho. Optamos por um livro num formato-padrão da editora e mandamos para a gráfica talvez uns trinta dias antes da inauguração da mostra. Quando começaram a chegar as provas de impressão, sentimos que o resultado seria desastroso. Eu apostava muito em ter um livro bem impresso. Não sei se no Brasil daquela época, quase há 20 anos, seria impossível (hoje em dia a qualidade de impressão chegou a níveis internacionais) ou se houve negligência ou não havia dinheiro para se fazer a coisa como devia. O fato foi que a menos de 10 dias, ou talvez uma semana do lançamento, meu mundo caiu. A gráfica não conseguia resolver o problema nem com ajuda de Renato Cury, um misto de técnico, artista, professor Pardal, cientista maluco, que sempre acha possível realizar o impossível e tem sido desde então meu parceiro na realização de projetos megalomaníacos nos quais nos envolvemos. Em todas as minhas exposições ele esteve presente. Resolvi então abortar o tal livro impresso. Foi uma ducha de água fria daquelas bem geladas. Porém, surgia ainda uma luzinha no fim do túnel, inventada por Cury: em vez de fazê-lo industrialmente, resolvemos – para salvar a ideia de ter o tão esperado livro – fazer ampliações fotográficas reais coladas uma a uma, no corpo de um livro que a própria editora usava como padrão de uma coleção sua recentemente lançada. Bom, foi uma solução que quase me satisfiz naquele momento; no entanto, essa forma totalmente artesanal custou a mim um laboratório ultramoderno que havia recém-montado no meu estúdio da Rua Natingui, em Pinheiros, São Paulo. Dei grande parte desse laboratório como pagamento ao laboratorista Marcos Ribeiro e sua equipe, que num esforço sobre-humano conseguiram fazer quase seis mil ampliações para colarmos em 320 exemplares, o que acabou infelizmente determinando o tamanho da

edição. Para quem queria ter um livro nos moldes dos livros de fotografia internacionais que me chegavam às mãos, o resultado foi pífio. Olhando para ele hoje, acho-o curioso, quase bizarro, mas interessante por ser mais um objeto do que propriamente uma publicação. Para terminar, o nome do livro e da mostra era *Portfolium*, seguindo também um molde da editora, que pretendia publicar vários *Portfolium* de outros fotógrafos, assim mesmo, em latim. Meio cafona, não é?

Cinco anos depois, em 1995, já com um trabalho extenso e muitos anos de profissão, fui sentindo que tinha um acervo considerável. Afinal, havia fotografado muita gente, pessoas famosas ligadas a cultura, esportes, artes e política. Achei que era a hora de agrupar muitas dessas fotos, dando-lhes um novo sentido, e mostrá-las. Foi assim que, a convite do professor Rubens Fernandes Júnior, reuni no MASP (Museu de Arte de São Paulo) alguns dos retratos mais significativos da minha vida até aquela data, numa exposição chamada *Jardim da luz*, que gerou um livro de mesmo nome, coeditado pela Companhia das Letras e DBA. O nome *Jardim da luz*, além de sua clara alusão à fotografia, veio depois que escrevi o prefácio do livro, quando também encontrei o sentido afetivo que me movera ao realizá-lo – porque, até escrevê-lo, eu iria fazer um livro e uma exposição de retratos de gente que eu havia fotografado ao longo de quase 20 anos. Não havia ainda para mim o título e o nexo que ele gerou. Jardim da Luz era o parque onde meus pais me levavam na infância e ficava exatamente ao final da rua onde vivi desde quando nasci até os meus vinte e poucos anos; e, curiosamente, também um antigo centro de fotógrafos lambe-lambes. A seguir transcrevo o prefácio, pois ele por si só define tudo.

Sempre preferi sujeitos a objetos. Aos doze anos, ao fazer minhas primeiras fotos no Jardim da Luz, um parque de São Paulo ao lado do Bom Retiro – bairro da comunidade judaica onde nasci e vivi até os vinte anos –, não imaginava que me tornaria um fotógrafo profissional. Quando me deu uma câmera ainda na infância, meu pai, um judeu pernambucano de esquerda, traçou sem saber o meu destino. Por força desse sincretismo e com a obstinação própria de um homem idealista, tentou me fazer ver o mundo sem preconceitos ou racismo. Este livro de retratos talvez seja a síntese desse legado deixado por meu pai. Ao justapor algumas vezes imagens e pares

antagônicos, quis tornar possíveis certas impossibilidades e vice-versa. Esse jogo, aliado ao prazer de fotografar, foi o guia deste trabalho, e a generosidade dos fotografados, a via de realização.

Isolar as pessoas em fundos neutros, salvo três ou quatro exceções, veio da intenção de ressaltar a singularidade de cada uma. A forma direta e sem narrativa como realizei estas fotos reafirmam mais uma vez minha rejeição ao que considero o senso mais comum a respeito da fotografia em geral: aquele que vê no retrato a captação da alma ou a tradução da *persona* de quem é fotografado. A cantilena usual “este não sou eu”, “você não me sacou” é a voz dessa banalidade. Para mim, a fotografia, como qualquer outra forma de expressão, contém também o olhar, o crivo, a direção e a opinião de seu autor.

Resta dizer que este livro sem fim – pois sempre faltará alguém que gostaria de retratar sem ter tido a oportunidade – é o resultado de três modos de aproximação com os sujeitos fotografados. Em primeiro lugar, elegi retratar alguns destaques da cena brasileira, pessoas que admiro muito e que participaram e participam da minha vida, mesmo que involuntariamente. Outras pessoas foram colocadas à minha frente por circunstâncias profissionais, e outras, ainda, fotografei por ligações afetivas.

A mostra era grande e, modéstia à parte, o espaço expositivo ficou sensacional: dois grandes painéis pintados de azul-claro em formas diagonais que se cruzavam. Era uma estrutura simples construída num salão do MASP, atirantada com cordas náuticas coloridas, projetada pelos arquitetos André Vainer e Guilherme Paoliello, que são meus amigos. Tinha 115 ampliações de um metro por um metro e algumas horizontais um pouco menores. O dia da inauguração foi realmente um sucesso, e a mostra foi muito visitada depois – eu mesmo me surpreendi, a gente sempre acha que não vai ninguém. Na edição do trabalho, há fotos dos anos 70, algumas dos anos 80, mas o grosso mesmo foi feito entre 1995 e 1996, especialmente para esse fim.

Houve um grande cuidado com a edição do livro, e pensei: “Desta vez, vai.” O livro foi desenhado pelo *designer* Victor Nosek, e passamos, eu e ele, noites na gráfica Burti, considerada desde há muito a melhor do país, controlando a impressão, pois essa era a minha obsessão. O livro tem altos e

baixos nesse aspecto, com fotos muito bem impressas e outras que sofreram bastante. No balanço final fiquei satisfeito. Houve uma grande repercussão, e o conjunto da obra, exposição-livro, superou os problemas de impressão que tanto me afligiam. A partir desse momento, aos olhos do público e do mercado, passei a ser retratista, falava-se: “Retrato? Chama o Bob.”

Como nunca me senti completo fazendo uma coisa só, não me identifiquei muito com o estigma de retratista e comecei a recusar fazer retratos de uma forma assim frequente. De 1996 para cá, trabalhei bem menos em retratos do que o fizera em um ano, às vésperas daquele trabalho. Hoje, voltaria a fazer – tenho tido vontade de retomar algumas daquelas imagens e reeditá-las em um novo livro junto com algumas novas que fiz e ainda vou fazer. De todo modo, em todos os meus trabalhos anteriores e posteriores, há fotos de pessoas.

Eu me ocupei muito da ordem das fotos, como elas deveriam estar, tanto no livro como na mostra – quem com quem, qual na frente de qual, quem iria abrir, qual iria fechar –, e realmente nenhuma foto está ao lado da outra por acaso. Lembro-me ainda que pendurávamos as xerox das fotos na parede do estúdio e ficávamos, eu e meus assistentes, eu e mais os que vinham e opinavam, trocando de lugar, mudando a ordem quase todos os dias. Encontramos a edição final no dia em que o livro teve de ir para a gráfica. Acredito que alguns trabalhos só terminam por injunções mesmo dessa ordem; tivéssemos mais alguns dias, provavelmente encontraríamos outros sentidos e mudaríamos tudo de novo.

No livro, muito mais do que na exposição, havia um sentido mais claro nos pares que compus. A estrutura que escolhi para a publicação, diferentemente da exibição, me obrigou a realizar dessa forma quase sempre duas fotos estouradas em página simples, um retratado ao lado do outro – havia poucas páginas duplas. E procurei ligar cada uma delas à outra tentando criar um sentido, às vezes formal, outras afetivo, outras vezes provocativo e ainda outras mais anedótico. Assim, alguns ficaram próximos porque tinham mais ou menos o mesmo formato de cabeça, caso de Oscar Niemeyer e Herbert Viana, que ainda por cima é fruto da cidade projetada pelo arquiteto, Brasília; ou porque eram dois homens bonitos, como Chico Buarque e Zé Miguel Wisnik. Caetano, por exemplo, ficou ao lado do João Cabral de Melo Neto,

porque achei que Caetano gostaria da companhia. Ele fez uma canção chamada *Outro retrato*, do disco *Estrangeiro*, em que diz: “Minha música vem da música da poesia de um poeta João que não gosta de música.” Referia-se ao poeta João Cabral, que propalava o fato de não gostar de música, e, como não consegui fotografar João Donato, que dizia não gostar de poesia, a outra parte dessa estrofe (“Minha poesia vem da poesia da música de um João músico que não gosta de poesia”) ficou sem uma face que a representasse. Uma das duplas de que mais gosto é a de Patricio Bisso com Geraldo Vandré. O encontro ficou muito bom – o cenho franzido de Vandré parece continuar na testa de Bisso. Ambos não têm nada a ver entre si e provavelmente sabem muito pouco um do outro, mas eu os coloquei lado a lado pela força da complementaridade de suas expressões. Etem os opostos também, como, por exemplo, a foto do Paulo Francis ao lado de Deolinda, uma líder do Movimento dos Sem Terra, que ele tanto execrava.

Depois do *Jardim da luz*, levei dez anos para fazer uma mostra totalmente pessoal. No meio do caminho fiz alguns livros encomendados e exposições respectivas. Logo depois, acho que ainda no mesmo ano de 1996, na esteira do sucesso do *Jardim da luz*, Nizan Guanaes me contratou através de sua agência DM9. Ele inventou para o Shopping Center Iguatemi uma exposição de retratos realizados por mim, o “Cliente Iguatemi por Bob Wolfenson”; tratava-se, mais ou menos, do ponto de vista fotográfico, do mesmo *approach* dado na exposição do MASP. Fotos superaproximadas num fundo branco, preto ou cinza. Pessoas anônimas iam ao shopping, onde montei um estúdio ambulante, para serem fotografadas, e depois as fotos eram expostas lá mesmo. A montagem, mais uma vez dos meus amigos arquitetos Vainer e Paoliello, era superengenhosa: cabos de aço esticados entre as colunas de um *hall* do shopping e as ampliações penduradas neles por prendedores de filmes de laboratórios fotográficos – parecia um varal tecnológico.

Alguns anos depois, já em 1999, no âmbito de uma iniciativa da Philip Morris brasileira chamada Marlboro Adventure Team, me convidaram para fotografar no México, em Jalisco, e nos Estados Unidos, no estado de Utah. Em meio a cenários maravilhosos, *canyons*, rios de corredeiras desertos e paisagens icônicas dos filmes de faroeste de minha infância, lá fui eu para uma empreitada totalmente diferente das que eu estava acostumado a

fazer. O acontecimento era um misto de competição na natureza, esporte de aventura, gincana e teste de dureza masculina, bem ao estilo “terra de Marlboro”. O evento acontecia uma vez por ano, e a seleção para integrar as várias equipes, inclusive a brasileira, era super-rigorosa. A seção que me contratou para fotografar era exclusiva entre equipes latino-americanas. Situações das mais adversas eram vividas pelos grupos concorrentes, e fiquei encarregado de fazer uma coisa só com o grupo brasileiro – a tal da visão pessoal, em que eu não tinha nenhuma obrigação jornalística nem descritiva. Isso iria gerar um livro. Foi um desafio físico, pois me enfronzava junto com os participantes no rapel, nos *raftings* e competições de *jeeps off-roads*. No bote de *rafting* fui deitado de costas para o chão do barco com uma câmera aquática, Nikonos. Fotografava de baixo para cima voltado para as expressões deles confrontadas pelo que viam de corredeiras no rio em meio à selva mexicana. Eu, como não via nada, pois estava de costas e deitado, supunha o que vinha pela frente pelas contrações faciais, muitas vezes aterrorizadas do grupo. Essa foi a experiência mais radical vivida por mim nessas viagens. Foi realmente uma coisa nova, tanto do ponto de vista profissional como físico. E para o cliente realmente uma ação de marketing bem corajosa, uma inovação. A meu ver ele acertou na mosca. O produto final ficou muito bom; conseguiram muita mídia espontânea, ou seja, notícias sobre o trabalho em vários veículos sem ter de pagar nada por isso. No ano anterior, Duran havia feito o mesmo, e ambos subvertemos, digamos assim, nossas especialidades. O livro foi lançado com dois lados, e portanto duas capas, um feito por ele e o outro por mim.

Ainda sob encomenda fiz um grande trabalho de retratos para o São Paulo Fashion Week, em 2002. A ideia do Paulo Borges era que eu fotografasse todas as pessoas que faziam ou fizeram parte do evento nesses anos todos, desde camareiras, seguranças, modelos, estilistas, iluminadores, equipes de construção dos *shows*, DJs, agentes de modelos, fotógrafos de passarela e de revistas, bem como a própria equipe do SPFW, excetuando só os jornalistas de moda, talvez para não criar uma cumplicidade nefasta às opiniões da imprensa. A interdição a estes acabou botando mais lenha na fogueira de vaidades do chamado mundo da moda, e muitos vinham a mim reivindicar seus retratos. Fiz quase todas as fotos em formatos de negativos grandes, 9 ×

12 cm ou 20 × 25 cm, no meu estúdio da Rua Natingui, que era bem pequeno. Lembro-me que as sessões ficavam coalhadas de gente, tanto em volta como na foto, e em algumas tínhamos de fazer duas fileiras para caberem todos. Havia algumas imagens com quase 50 pessoas. Depois de feitos e editados todos os retratos, resultado de um mês de trabalho, fizemos ampliações digitais que variavam de tamanho mas em geral eram grandes, com no mínimo um metro de um dos lados, pois deveriam encher de alguma maneira o segundo andar do prédio da Bienal onde foram expostas e onde se realiza o evento até hoje. Um ano depois, o SPFW lançou um livro sobre o trabalho, editado pela Cosac Naify, assinado por Paulo Borges e por mim. O livro chama-se *moda no brasil por brasileiros*. O trabalho mostrou a pujança da indústria da moda no Brasil naquele momento através dos olhares do Paulo Borges e do meu.

Como cansei de dizer neste livro, essa categoria de trabalho em que você é contratado para fazer o que faz por prazer e faria por iniciativa própria é uma raridade e o sonho de todos os fotógrafos.

Quase oito anos depois do *Jardim da luz*, que havia sido o último trabalho grande que fiz por minha iniciativa, senti que tinha algo novo em andamento com minhas ideias e uma vontade de fazer algo que rompesse com o padrão de minha *persona* pública de fotógrafo de publicidade, moda, nus, retratos, celebridades etc. Havia uns oito anos que fazia psicanálise três vezes por semana (continuo até hoje). Naquele momento, passava por período de sérios problemas na minha vida particulare andava triste. Num daqueles dias tristes – lembro que estava frio e tinha aquela luz baixa de outono que faz São Paulo ficar diferente –, fui ao centro com minha cunhada comprar material elétrico para minha casa de praia. Depois passeei um pouco nas imediações, tomei um chope no Bar do Alemão e mostrei a ela, que é mineira, um pouco da cidade. Em algum determinado momento, reconheci naquela paisagem degradada do centro lambida pela luz oblíqua outonal do mês de maio algo que fez sentido, não sei se a familiaridade com o entorno, o Bom Retiro, bairro onde cresci e é contíguo ao centro, ou qualquer outra coisa. Falei à Claudia que isso daria uma boa foto e enquadrei com a mão, em gesto típico de cineastas e fotógrafos, quando ela me disse: “Por que não faz um trabalho aqui?”

O fato foi que, ao relatar esse passeio à minha analista e a ideia que me passou pela cabeça de talvez fotografar aquela região da forma como eu tinha visto naquele dia, meio por trás das fachadas, ela associou meu relato ao termo “antifachada”, e esse neologismo cunhado ali por ela desenrolou todo o novo. Foi a inspiração imediata que faltava e me pôs ávido na rua em busca dessas antifachadas.

Trabalhei durante alguns meses nos finais de semana, que era quando a cidade estava vazia. Escolhi fazer tudo em 8×10 cm, pois queria ter ampliações grandes que pudessem ser vistas de perto, e era a primeira vez que faria uma exposição de fotos coloridas. Meus assistentes de então, Peetssa, Bola e Juli, trabalharam incansavelmente. Subíamos em prédios, usávamos de muita lábia e gorjetas para convencer os porteiros a nos deixarem entrar nas coberturas para fotografarmos fundos de outros edifícios. Saía com meu carro sozinho, com minha pequena câmera digital, para mapear os lugares que me interessavam. Andava pela cidade olhando para cima, enquanto meu estúdio corria atrás de autorizações oficiais para chegarmos a tops de prédios mais restritos.

Nesse ínterim, já com algumas imagens na mão, procurei Rubens Fernandes, que tinha me convidado, em 1995, a expor o *Jardim da luz* no MASP e agora estava à frente das curadorias de fotografia no Museu de Arte Brasileira, na FAAP, e havia sido curador no ano anterior de uma exposição gigantesca do Duran lá no museu. Rubens não só topou fazer a curadoria como convenceu a diretoria do museu e da FAAP a realizar a exposição no espaço mais nobre deles. Porém, eu teria de aceitar a condição de que só haveria um espaço de datas, no ano seguinte, de apenas 23 dias. Aceitei.

Paralelamente procurei o Charles Cosac, sócio da editora Cosac Naify. Eu o conheci quando da edição do livro *moda no brasil por brasileiros*. Mostrei-lhe as primeiras imagens, e ele topou publicar um livro. Naquele momento estava tudo articulado, data marcada, livro respectivo em andamento, e convidamos o arquiteto André Vainer para projetar o espaço expositivo. Ele pensou em uma grande estrutura retangular oca sobre palafitas fincadas no meio do salão do museu, onde as fotos das antifachadas, que seriam de grandes dimensões, estariam penduradas. A estrutura tinha 40×10 m, ou seja, havia 100 metros lineares para expor todas as antifachadas. No entanto,

aquele espaço vazio por dentro, quase tão grande quanto o lado de fora, me parecia um desperdício. A tal da estrutura era monumental, e dentro sobraria muito espaço; ocorrendo-me então que um livrinho que vinha fazendo há muitos anos com o nome ainda provisório de *Encadernação dourada*, sobre coisas pessoais – um rascunho, um trabalho um pouco triste de memórias, amigos, família, infância, misturado a alguns outros trabalhos profissionais, uma autobiografia anárquica, fragmentada, tudo isso – poderia estar na parte interna da estrutura, no intestino da exposição.

Gol! Por fora, a cidade, a vida pública; por dentro, a intimidade, a vida privada. De todo modo, parece aquela piada do judeu que vai fazer um anúncio fúnebre, convidando as pessoas para o enterro de sua esposa, que falecera fazia poucos minutos, e o sujeito lá dos classificados lhe diz: “O senhor ainda tem direito a mais uma ou duas frases pelo preço que vai pagar.” O judeu responde: “Então, põe aí: vendo carro seminovo, pouco uso etc.”

Surgiu a oportunidade, como na piada, coloquei dois trabalhos. Falei com Rubens – ele topou na hora e achou que haveria um nexo ainda maior. Voltei ao Charles, ele se entusiasmou e idealizou uma caixa onde coubessem os dois trabalhos, sem querer reproduzindo a situação que haveria na mostra.

A exposição “Antifachada-Encadernação dourada”, na FAAP, em São Paulo, foi inaugurada em maio de 2004 e derivou numa caixa-livro de mesmo nome, idealizada pelo Charles e desenhada pelo artista gráfico Raul Loureiro, publicada pela Cosac Naify.

Esse trabalho, sob todos os aspectos, foi um marco divisor na minha vida. A repercussão foi muito grande. A iluminação e a produção das ampliações a cargo do Renato Cury estavam impecáveis, as dimensões da coisa toda impressionavam, e a articulação entre os dois trabalhos não poderia ter ficado melhor. Textos, trilha, curadoria, montagem, o projeto arquitetônico, o livro, o apoio da FAAP, tudo ficou realmente muito acima do que jamais sonhara. O fotógrafo, também crítico de fotografia, Eder Chiodetto, escreveu um artigo sobre o trabalho na *Folha Ilustrada*, levantando um nexo que eu não suscitara, mas o adotei desde então, com as fotos de grandes dimensões feitas em alta definição para ser vistas de perto. Havia tornado o público

privado e, ao apresentar minha intimidade através da encadernação dourada, tornara o privado público.

Quando o projeto da “Encadernação dourada” ainda era embrionário e ficava zanzando na minha mesa à espera de um final, escrevi dois pequenos textos que o definiram desde o princípio e acabei usando-os nas paredes da exposição. Gosto muito deles e acho que dizem muito de mim e da ligação visceral que tenho com meu trabalho. Aqui, seguem:

Sempre quis fazer um livro de fotografia sem ter que vestir um tema como camisa-de-força. Onde a narrativa pudesse ser fragmento, livre associação, afeto e experiência vivida. O nome *Encadernação dourada* me ocorreu pelo fato de que estas fotografias, assim, jogadas ao nada, desimportantes, comparadas à sintaxe fotográfica usual, talvez não tragam nada mesmo de transporte ou transcendência, mas desejo que pelo simples fato de editá-las, ordená-las, cortá-las, publicá-las e exibi-las consigam algum nexo. Encaderná-las assim sob este portal douradamente *kitsch*, tomei de imagens vívidas de minha infância, quando me incumbia de mandar fazer o douramento de encadernações de fascículos de revistas compradas por minha mãe nas bancas de jornais.

Aos meus olhos de criança, o ouro barato do papel era “auxílio luxuoso”. Tudo que por ele se encontrava revestido ganhava uma relevância provavelmente desproporcional à sua verdadeira natureza. É justamente a busca por manter ativo este sentimento de relevância e preenchimento a razão pela qual estas imagens estão aqui reunidas e desta forma arrançadas.

O outro era sobre uma fotografia feita de mim na infância por uma amiga de escola onde apareço empunhando uma lupa sobre meu olho. É este:

Esta fotografia me foi dada há alguns anos atrás pela sua autora: Thea Standerski, uma colega do Colégio de Aplicação, que a fez em 1969, quando, ambos com 15 anos, fazíamos parte de uma excursão escolar ao Horto Florestal de São Paulo. Quando comecei

a fazer este livro, considere que o premonitório e óbvio desta foto superaria, no primeiro momento, seu caráter bizarro. Explico-me: o fato de colocar em um livro meu uma fotografia que não fosse de minha autoria. De todo modo, este retrato feito de mim colocou-me diante do eterno dilema de alguém que, ao querer ver e retratar o mundo assim ampliado, se dispõe a se deixar ver assim ampliado também.

As críticas a esse trabalho, na sua maioria, foram favoráveis, e a exposição teve grande afluxo de pessoas e um grande impacto, e até hoje, passados quase cinco anos, eu ainda trabalho muito com as boas consequências dela. Daí em diante, atravessei uma ponte e passei para um lado no qual nem era aceito nem frequentava, o que me rendeu a participação em outro tipo de mercado e público: poderia agora frequentar galerias, coletivas, bienais e museus.

A partir daí fui convidado também por André Millan e Florence Antonio, na época ainda sócios, a fazer parte do grupo de artistas de sua prestigiosa galeria. E pertencer a uma galeria pressupõe uma atividade de exposições mais regular. Teria de fazer uma ainda no ano de 2007, e “A caminho do mar”, na Galeria Millan, foi minha mais recente exposição. Quando voltava dos finais de semana de minha casa de praia em Camburi, no litoral norte de São Paulo pela rodovia Piaçaguera-Guarujá e passava sempre por Cubatão, não me ligava àquela paisagem, parecia “cego de tanto vê-la”, como diz Caetano Veloso na canção *Estrangeiro*. Acho mesmo que as ligações, e portanto as ideias, muitas vezes sobre coisas até desgastadas, como no caso de Cubatão, acontecem muito dependendo do seu estado emocional. Numa dessas voltas, num dia muito pesado, chuvoso, enevoado e triste, olhei e enxerguei algo que fez sentido para mim. Saquei minha Nikon digital que levava para a praia, para as habituais fotos familiares, parei no acostamento de uma ponte superperigosa e fiz umas seis fotos em menos de um minuto. Foi o tempo que deu para me sentir tranquilo em cima da ponte. Como num caderno de anotações – com alguma frequência faço isso –, guardei as fotos e deixei no meu computador para futuras ideias. Conversando com meu amigo, o arquiteto André Vainer, falei das fotos e da premência de uma

exposição que teria de ser feita ainda naquele ano. Eu já estava quase convencido, ele me deu o empurrão final ao ver as tais fotinhos digitais, densas e pesadas, que eu havia feito de cima da ponte. Me disse: “Faça assim, escuro tenebroso.” Pronto, bateu com o que eu já havia feito com minha Nikon e com meu estado de espírito melancólico naquele preciso momento.

Curioso como, apesar da minha personalidade superexpansiva, e poderíamos dizer, feliz, todos os meus trabalhos feitos da minha cabeça e iniciativa têm um caráter meio triste. Do “Jardim da luz”, passando pelo “Antifachada-Encadernação dourada”, até “A caminho do mar”.

A esse respeito me lembro de uma história muito interessante que presenciei, acho que ainda nos anos 80 ou começo dos 90. O lendário fotógrafo tcheco Joseph Koudelka fazia uma exposição no MASP, e um dos desdobramentos dela foi uma palestra sua realizada num pequeno auditório do museu. A audiência era quase só de fotógrafos e afins. O sujeito lá, falante, supersimpático e vitalizado, projetando seu trabalho denso e melancólico, fotos do dia da invasão soviética na sua ex-Tchecoslováquia, a famosa Primavera de Praga – cenários devastados, solidão eram os teores de suas imagens. A fotógrafa Nair Benedicto, num francês fluente que me impressionou muito, perguntou como ele, que parecia tão vivaz e com tanta alegria, poderia ter um trabalho de tal maneira triste, como ele mesmo entendia essa questão. Meio desconcertado, arriscou uma explicação: “Acho que todos somos alegres e tristes. Como sou alegre na vida, na existência, talvez através do meu trabalho seja por onde a tristeza possa sair, aparecer.” Faço minhas as palavras dele.

Resolvi então fazer a exposição sobre aquela passagem na estrada tão comum para mim, apesar do tema-clichê, das questões ecológicas que os ativistas poderiam encampar e das analogias com o cultuado filme *Blade Runner*, de Ridley Scott. Encarei meu próprio desafio e comecei a me articular para fazer as fotos. Mais uma vez escolhi a câmera Sinar 8×10, que utiliza filme em chapa, com a qual eu tinha feito as *Antifachadas*. E, como um dos últimos atos em homenagem ao processo químico analógico, pus-me em ação junto com meus assistentes carregando aquele equipamento pesadíssimo e com aparência de obsoleto. Daqui para a frente, acho que começa a ficar muito difícil trabalhar fora do processo digital.

A galeria me cedeu dois andares para a exposição. Mesmo assim era um lugar pequeno comparado aos últimos lugares onde havia exposto, e isso felizmente limitou o número de imagens possíveis nas dimensões que eu e, mais uma vez, Renato Cury projetamos. Foram apenas 15 imagens, o que, em termos de ir a Cubatão e fazê-las, foi tranquilo. Realizei umas 40 para editar as 15. O difícil e o que quase me enlouqueceu foi montar a exposição. O suporte que escolhemos para apresentar as fotos: algumas em caixas de luz fininhas como eu nunca havia visto e outras impressas diretamente em chapas de policarbonato em tamanhos monumentais de 3×2 m e uma de 6×2 m. A coisa era mega, nosso esquema era muito artesanal e precário, e não contávamos com os problemas de fabricação das peças que se sucederam, um erro que não cometerei de novo. Apesar de tal ousadia ter proporcionado o resultado sensorial que eu esperava, a atmosfera e rarefação intencional da montagem fazia as pessoas, de certa forma, se sentirem claustrofóbicas. O processo foi muito penoso, e tecnicamente as peças ficaram muito aquém da excelência e distinção de minha última exposição. Recrutei toda a minha equipe, e viramos noites. Meus assistentes deram tudo de si; foi uma imersão extenuante para que puséssemos tudo de pé no dia da inauguração, e de alguma forma conseguimos. A meu ver deu relativamente certo. No entanto, a repercussão foi muito boa, ou seja, críticas e artigos. Muitas pessoas também se identificaram com a história da passagem por Cubatão e com o texto que escrevi e que sintetizava minhas motivações:

As paisagens naturais parecem sempre aceitas como alguma forma mais possível de a poesia acontecer. Desde a infância, sou passante e observador da paisagem feérica-misteriosa e lúgubre de Cubatão, espécie de insubordinação paisagística. Antipaisagem, localizada na fronteira exata: serra-mar. Metaforicamente, marco da transição trabalho-lazer. Feia ou bonita, minha experiência é distante de uma vivência bucólica e naturalista. O cenário de ficção científica, passagem obrigatória para quem buscava o litoral de São Paulo, suscitou em mim, fruto da cidade, urbanói-de, mas curiosamente em frequente fluxo até o mar, um misto de encantamento e medo, imagino, registrado nas imagens apresentadas aqui. Sem

que me desse conta, ao escolher fazer estas fotografias acabei detendo o olhar e freando em quadros o que era cinético, aquilo que foi fugidio, que via sempre em deslocamento rápido, enquadrado, pela janela do Fusca dos meus pais, em movimento. O grande formato, tanto do negativo 20 × 25 cm como das ampliações, aponta nesse sentido, frisando a cena, carregando-a de detalhes não vistos a olho nu. Eo que se prefigurara nas minhas primeiras passagens, a paisagem ligeira, desimportante. Imantou-me. Pondo-me estático diante de seu mistério ao mesmo tempo atrativo e aterrorizante. A frequência com que esse tema é consensualmente abordado me fez de saída procurar ao máximo distinguir este trabalho da esfera de um manifesto ecológico, apesar da oportunidade de nossa época. E, ainda que estes sejam absolutamente legítimos e necessários, meu impulso ao realizar estas imagens tem muito mais a ver com a experiência emocional evocativa de minhas primeiras passagens por lá, a caminho do refúgio, para mim, idílico, que meus pais buscavam nos proporcionar nas férias e fins de semana. Quando da estrada avistava a atmosfera plúmbea, as superposições de texturas e tubos gigantescos, profusões de luzinhas, vapores, imensas chaminés com fogo em cima – e a mata envolvendo tudo –, paradoxalmente anunciavam-se as férias e as delícias do verão. Estas lembranças inscreveram-se na minha mente de uma forma indelével, atualizadas por minhas ainda frequentes passagens por lá.

ACIDENTES NO PERCURSO

Falar de sucesso é fácil. As coisas boas que fizemos estão aí para quem quiser conferir. Tiveram boa repercussão e formam a base do que se chama prestígio. Entretanto, se estou falando com o jovem fotógrafo ou com aqueles que aspiram a essa carreira, sinto-me na obrigação de abordar o tema deste capítulo. Eu já tive muitas vezes a sensação de estar errando, e acho mesmo que já vivi muitas derrotas.

Como contei anteriormente, a primeira vez que tive esse sentimento foi no começo da minha carreira – até por volta dos 28 anos eu me sentia muito medíocre como fotógrafo. Eu olhava os trabalhos alheios e não conseguia fazer nada próximo que fosse de uma certa qualidade idealizada por mim baseado no que via dos outros. Sentia que me faltava instrumental técnico e psicológico, e foi isso o que me moveu a viajar para Nova York no começo de minha carreira. Pior, não me sentia investido de um talento que me fizesse gostar do que eu fazia. Talvez tenha sido muito rigoroso comigo. Hoje, olhando algumas coisas em retrospectiva, considero-as acima de muitas coisas feitas logo depois do meu período em Nova York.

Bem nessa época de crise pessoal e profissional, em que me preparava para sair do Brasil, meu amigo, o artista gráfico João Baptista da Costa Aguiar, na época sócio de uma pequena agência de publicidade, sempre me chamava para alguns trabalhos. Não me lembro direito, mas era por volta de 1980 ou 1981, quando, sabendo que eu queria fotografar moda, ele me chamou para fazer as fotos do lançamento de um novo *jeans*. Eu gostei da incumbência, mas não dominava a técnica e muito menos tinha equipamento suficiente. E, ainda por cima, meu fotômetro (aparelho usado para medir a luz) estava com problemas. Tudo era muito romântico e precário, aliás como dá para ser quando se é jovem. O tal do fotômetro tinha dias que funcionava, outros não. Sem dinheiro para comprar outro que funcionasse, eu era obrigado a confiar nesse instrumento maluco que dava resultados diferentes a cada medição. Além do mais, eu ainda não utilizava o teste de ponta, uma regra simples que só vim a fazer depois dessa triste experiência. O teste de ponta consiste em revelar só os primeiros fotogramas de um filme, na maioria das

vezes positivo (slide), com o fim de observar se ele está bem exposto ou não. Era muito raro se fazer em filmes negativos, tanto colorido como preto-e-branco, pois estes têm uma latitude muito maior, ou seja, um pequeno erro é facilmente compensado quando da ampliação da foto. Se ele estiver bem exposto, você revela o filme inteiro da forma habitual. Caso contrário, manda puxar no laboratório, ou seja, compensa a exposição. Quando a diferença não era muito grande, chegava-se à qualidade desejada.

Bem, fiz todo o trabalho encomendado pelo João, e, no fim, meu fotômetro errou ou eu não sabia ainda medira luz direito, e não fiz o tal teste de ponta. O resultado: ficou tudo demasiadamente escuro. Entrei em pânico achando que minha recém-iniciada carreira havia acabado ali. Liguei e contei a ele o desastre. Pedi mil desculpas e disse que me responsabilizaria pelo trágico resultado perante seu cliente. Logicamente me ofereci para refazer todo o trabalho com todos os custos por minha conta. Compreensivo, João confiou outra vez em mim, permitindo que eu refizesse o trabalho, e dessa vez ocorreu outra desgraça: ficou tudo branco, tudo claro, absurdamente claro. Aí João desistiu de mim e chamou outro fotógrafo para resolver o assunto de vez. Apesar de ter sido trágico, acabou cômico: somos amigos até hoje e essa lembrança virou piada entre nós.

Nos final dos anos 80, e já com um certo sucesso, recebi uma encomenda considerada de grande porte para a extinta Mesbla, que envolvia uns 15 modelos em algumas locações em Búzios, no Rio de Janeiro. Era meu primeiro trabalho para aquela imensa loja de departamentos. Fiz as fotos e deu tudo certo – o ambiente foi ótimo, a viagem excelente. Nessas viagens, por causa do convívio com a equipe, clientes e modelos, as relações ficam mais intensas, diferentemente dos trabalhos feitos em uma só diária em estúdio ou mesmo em uma locação na cidade. Voltei para São Paulo, mandei revelar os filmes e, quando eles chegaram do laboratório, vi que havia uma série grande fora de foco. Simplesmente não conseguia compreender o que havia acontecido. Até que detectei onde aconteceu o problema: meu assistente, como de hábito, limpou todo o equipamento na véspera da sessão. Só que, sem perceber, quando foi remontar a câmera, ele colocou uma peça dentro dela sem encaixá-la direito. Ao fotografar as modelos, a peça, mesmo mal encaixada, produzia a sensação de foco, mas ele não era real. O filme

não o lia dessa forma, daí todas as fotos terem saído desfocadas. Eu não tinha como prever isso, nem ele. Imagine só o custo daquela produção toda, os 15 modelos, o hotel, a viagem, locomoção, alimentação. É óbvio que a parte fora de foco do trabalho teve de ser toda refeita. O clima amigável da viagem me ajudou a solucionar a questão. Os próprios clientes, sabedores da fatalidade, me propuseram um outro trabalho no Rio e pagaram por ele. Quanto àquele que deveria ser refeito, arqueei com todas as despesas. No fim, ficaram elas por elas – não ganhei nada mas não perdi. Mas, mesmo assim, foi um baque. E não mandei meu assistente embora.

Erros graves como esse são muito raros, tanto que nesse caso custei a detectar exatamente onde foi que falhamos. Isso foi tão excepcional que deve ter acontecido só uma ou duas vezes no mundo todo. Mas acidentes acontecem, e ninguém está imune a isso.

De lá para cá fui ficando cada vez mais conhecido, envolvido em campanhas cada vez mais caras, às voltas com modelos prestigiadas e viagens internacionais, o que proporcionalmente aumenta também a pressão. Para se ter a exata dimensão, o cachê de Gisele Bündchen é astronômico; portanto, eu não conseguiria pagar, caso acontecesse um desastre dessa ordem. Simplesmente não posso me dar ao luxo de cometer muitos deslizes, e ao longo dos anos desenvolvi um sólido esquema de segurança para me proteger de acidentes. É claro que já errei, fiz muito trabalho ruim, de que eu mesmo não gostei ou que não correspondeu à expectativa de quem me contratou. Fiz foto fora de foco, já perdi filme no laboratório, já passei por várias experiências desagradáveis, e algumas mais virão.

A orientação que dou aos meus assistentes é que eles têm de seguir o sistema de segurança implantado, não me deixar errar. Além do mais, durante os anos, trabalhei sempre com duas câmeras, e não revelava tudo de uma vez porque, se acontecesse algum problema no laboratório, pelo menos teria mais material para me garantir. E ainda trabalhava sempre com quatro ou cinco filmes de cada sequência.

Agora, com a foto digital, embora possa parecer que tudo tenha ficado mais fácil, é preciso redobrar os cuidados, uma vez que o sistema também pode errar. Por exemplo, fiz um trabalho no ano passado com uma atriz muito

conhecida para a publicidade de um banco e, durante a sessão, Diogo Telles, meu assistente de então, veio cochichar no meu ouvido: “O cartão não deu conta e perdemos tudo. O computador não está conseguindo lê-lo.” Na hora, precisei me controlar bastante, mas decidi não fazer tudo de novo; era apenas um trecho do trabalho e achei que poderia passar em branco. A atriz estava de mau humor e impaciente. Já tinham acontecido alguns problemas na sessão, questões contratuais dela com o cliente, o clima estava tenso, e eu não queria obrigá-la a refazer tudo por um erro nosso. Obviamente contrariado, ordenei a meu assistente que se virasse e revertisse a situação. No dia seguinte, a agência de publicidade nos cobrava as fotos. Perdidas, pedimos uns dois dias, contamos o que havia acontecido e, felizmente, encontramos um técnico que recuperou os arquivos. Esse é o típico exemplo daqueles casos em que não existe chance alguma de se refazer um trabalho.

Enquanto escrevia este livro, outro acidente aconteceu durante uma sessão de fotos para uma grife de sapatos com algumas mulheres (não-modelos) de profissões variadas, desde *socialites*, *designers*, donas de confecções, até a escritora Fernanda Young. No fim de um dia de trabalho, uma mesa de madeira e ferro sobre a qual estavam dois computadores cedeu e foi ao chão. Um dos computadores, que estava sendo usado na captação das imagens, bateu forte contra o piso e quebrou. Perdemos o HD, o computador, o dia inteiro de trabalho e o prazo de lançamento do cliente, pois eu tinha uma viagem marcada no dia seguinte e só pude remarcar tudo algumas semanas depois. Reconvoquei todas, expliquei o acontecido, arqueei com as despesas necessárias, e todas sem exceção foram muito gentis em terem voltado sem cobrar o cachê de novo. O cliente deve ter ficado muito irritado, mas também estava presente e viu o ocorrido. Outra lição aprendida: assim que fotografar, descarregar tudo em um HD externo. Quando viajo agora, na era digital, meu assistente coloca tudo em alguns HDs externos e nos *laptops*. Imaginem perder um trabalho de uma viagem internacional.

Por isso, digo que é remota demais a possibilidade de eu cometer um desastre mortal, de perder tudo. Contudo, posso errar conceitualmente, falhar em uma luz, fazer algo que depois eu mesmo não vá admirar. Posso me garantir tecnicamente para que nada dê errado; no entanto, não tenho jamais como saber como meu trabalho será visto, tanto pelo público como pela

crítica. Afinal, quando se lança publicamente um trabalho, ele fica exposto à opinião de todos e cada um o julga como quiser.

OS NUS

Comecei a fotografar mulheres nuas ainda bem jovem, e admito que fotografar era um dos meus instrumentos de sedução. Afinal, depois do filme *Blow-Up*, ficou charmoso ser fotógrafo, tal como hoje ainda é. Em algumas oportunidades, trabalhei como assistente de alguns fotógrafos e pude vê-los de perto fotografando mulheres espetaculares.

Jamais esquecerei da emoção que tive quando vi a primeira mulher completamente nua, na minha frente, para ser fotografada. O fotógrafo era o já falecido José Antônio, do estúdio da Abril, onde eu era assistente. Era uma negra linda, uma dessas do tipo inatingível. Eu nem tinha ainda completado 20 anos, e aquilo causou uma comoção muito grande em mim. Foi um acontecimento, um evento. Depois dela vieram muitas outras fotografadas por mim, para a *Playboy*, revistas de moda ou trabalhos pessoais. Às vezes, eu noto esse ar de estupefação nos meus assistentes hoje, mesmo eles sendo mais velhos do que eu naquela época. Eles também devem ficar meio transtornados, é natural.

Minha experiência com nus para revistas foi longa, desde 1985, mas só em meados dos anos 90 tive um *insight*: por que não ligar os trabalhos encomendados pela *Playboy* à experiência e estilo que eu já vinha acumulando há algum tempo nas fotos de moda?

O trabalho com Maitê Proença em 1996, na Sicília, foi o marco divisor na minha carreira de fotógrafo de mulheres nuas, excetuando um ensaio que fiz com Sônia Braga ainda nos anos 80 e outro com Alexia Dechamps no Taiti, já nos anos 90, não sendo dignos de menção os outros (do ponto de vista da fotografia) ao meu crivo de hoje – claro, respeitando todas as mulheres que foram fotografadas por mim, e não foram poucas. A coisa é comigo mesmo. Não gosto das fotos, e gosto das mulheres. E de alguma forma eu seguia mesmo as regras estritas da revista. Eram tantas injunções: “precisamos de uma foto de costas”, exigiam os editores, ou uma foto de bunda, ou um perfil assim ou assado. Eu perguntava em tom jocoso: “e quando vamos fazer a bunda de frente?” Era só o que faltava, para

completar todo o *briefing*.

Na verdade, realmente só tive forças para mudar quando realizei que não seria *mais um* fotógrafo de nus – queria ser um dos dois melhores, senão o melhor.

Quando veio o trabalho da Maitê, uma série de fatores se alinharam, como o desejo dela de fazer algo extemporâneo. Naquela época, a *Playboy* estava bombando, as tiragens eram gigantescas, e havia verba para viagens e disposição para o arrojo. O jornalista Ricardo Setti era o diretor e apostava nisso, apesar de ter me pedido para demovê-la de seu desejo de fazer o ensaio na Índia, o que, de fato, seria absolutamente impossível. Atendendo a uma sugestão do próprio Setti e do Nirlando Beirão, na época colaborador da revista, de fazer algo na Itália, convenci-a em nossas conversas preliminares a fazer as fotos na Sicília, incluindo as pessoas, os personagens locais, as velhas vestidas de preto – enfim, a mítica Sicília dos nossos sonhos, dos filmes do neorealismo italiano a que ambos assistimos.

Partimos para aquela região com uma equipe mínima (sempre as equipes de nus são pequenas), e, como tudo foi decidido muito em cima da hora, como sempre acontece no Brasil, não houve tempo para uma pré-produção nem para contratar um produtor siciliano, o que seria o certo. A revista contratou um produtor em Milão, que contactou um jovem médico em Palermo, capital da Sicília, que se dispôs a ajudar – era o samba-do-crioulodoido, bem ao estilo do filme italiano *O incrível exército de Brancaleone*, uma comédia tosca passada na Idade Média em que um exército maltrapilho que arregimentava desocupados e incompetentes contornava qualquer dificuldade de uma forma cômica e pastelona – era bem assim que nos sentíamos, sem estrutura nenhuma. Ficamos hospedados em Taormina, uma linda cidadela romana à beira do Mediterrâneo e coalhada de turistas alemães. Nos primeiros dias saíamos, eu, o médico, o produtor milanês e meu assistente Tiago Molinos, à procura de locações que comporiam nossa ideia sonhada quando decidimos ir até lá. Até me fazer entender que o que procurava eram os *piccolos paes*, ou seja, os vilarejos do interior da ilha, demorou algum tempo, mas depois a coisa fluiu e realmente o ensaio aconteceu como havíamos previsto. Mulheres carpideiras vestidas de preto, ao lado dela pelada, velhinhos jogando cartas num desses pequenos vilarejos

com Maitê sentada nua à mesa, observando. Todas essas “autorizações” foram conseguidas pelo Vincenzo, o médico, junto aos chefes ou *capos* de cada lugar. As situações eram muito engraçadas, chegamos num *paese* onde velhinhos jogavam cartas; era uma espécie de clube do baralho. Passamos pela rua, vi o lugar e perguntei ao Vincenzo: “Podemos fazer aqui?” Ele perguntou ao responsável e eles toparam. “Mas você avisou que vai ser nua?”, perguntei. “Falei com o responsável, os velhos não sabem”, respondeu ele. Bom, a Maitê realmente foi muito disponível e, sem grilos, topava tudo. Sentou-se de roupão à mesa com eles, que não estavam entendendo nada – sabiam só que fariamos uma fotos com ela ao lado deles; me preparei, peguei a câmera, uma Nikon 35 mm, e um minuto antes Vincenzo comunicou: “*la donna starà nuda*”. Falei: “Vamos, Maitê, tire o roupão.” Prontamente ela atendeu, e os velhinhos não acreditavam no que estavam vendo, mas continuaram inertes jogando seu jogo como se nada estivesse acontecendo, como se fosse a coisa mais natural do mundo.

E, assim, em quase todas as cenas desse editorial, passávamos por situações insólitas. Não era comum nos ensaios da revista termos figuração, e todos esses encontros com pessoas diferentes eram novidade para nós. Nunca dizíamos que fazíamos para a *Playboy* – instruídos que estávamos pelos produtores italianos, acreditávamos que não seria um título bem visto lá. Dizíamos que seria um livro de fotografias artísticas meu, que ela era uma atriz famosa no Brasil e se dispôs a posar para mim. Houve um momento mais tenso em que umas velhinhas vestidas de preto, convocadas pelos produtores a posarem junto com ela, reclamaram dizendo que aquilo era pornografia. Queriam desistir, e a própria Maitê respondeu com seu italiano rudimentar, demovendo-as da desistência.

Quando a revista saiu, houve uma repercussão imensa e constituiu uma mudança significativa na reputação da *Playboy* junto a um público que nem sequer a respeitava. Até hoje, 12 anos depois, muita gente ainda lembra e menciona como algo que impressionou muito na época. Virou um clássico. Conversando com Maitê logo depois de a revista chegar às bancas, ela me falou que havia acabado de estreiar um espetáculo em São Paulo, mas que ninguém falava da peça. Todos só falavam do ensaio da *Playboy*.

Na sequência vieram outros ensaios que ficaram muito conhecidos, todos

já nesse novo padrão de rompimento com as regras estabelecidas pela revista, com as atrizes Mylla Christie, na Inglaterra; Angela Vieira, em Siena, na Itália; Alessandra Negrini, no Rio de Janeiro, encarnando o personagem de uma prostituta, em trabalho que considero o meu melhor ensaio de *Playboy* e talvez um dos dois melhores da história da revista. Quanta modéstia, não é? Mas é verdade. O que o da Maitê tinha de inédito, por ter inventado uma nova maneira de fotografar nus, esse tinha de ousado, e acrescentou às conquistas do outro uma sensualidade e um erotismo extremos.

Todas as atrizes que fotografei, para a *Playboy* ou não, depois do ensaio da Negrini, as que nunca tinham feito nem nunca iriam fazer diziam que, se tivessem de fazer, fariam daquele jeito exato, e as outras que vieram a fazer queriam no mínimo aquilo. Vera Fischer em Paris, Regiane Alves em São Paulo, recentemente a atriz Carol Castro em Salvador – depois de quase cinco anos sem trabalhar para a revista por divergências mútuas – completam o rol dos meus ensaios preferidos. Foi o tempo em que fotografei grandes mulheres do país e quando comecei a colar meu estilo, que aparecia bastante nas minhas fotos de moda, às fotografias de nus. De 1996 a 2002 foi o período que considero minha melhor produção para a *Playboy*, quando, no sentido profissional, meus desejos se confundiam com os desejos da revista, em uma sintonia perfeita. Eu fazia um trabalho em que me sentia inteiro. Não me sentia fazendo um serviço, estava fazendo o que queria e aquilo servia à revista. Nessa época da *Playboy* eu fotografava, editava, paginava e entregava o ensaio pronto para receber o texto e ser impresso. Ariani Carneiro, editora de fotografia nesse período, foi aliada e parceira dessa ousadia.

Porém, meu estilo não era nem é uma unanimidade junto aos leitores da revista. Muitos reclamam que tem muita historinha, muita intenção, e o que de fato interessa para quem compra a revista é se a mulher está suficientemente pelada e gostosa e se dá para ver tudo. O escritor e autor de novelas, Mário Prata meu amigo, certa vez, num encontro casual, me disse: “Bob, eu comprei aquela revista com a Maitê, mas, quando estava começando a me excitar, apareceu uma velhinha italiana olhando pra mim ... Que absurdo!” Cômico, ri muito nesse dia. No entanto, essa piada é a expressão do sentimento do leitor mais fiel da revista.

É interessante notar como todo mundo tem curiosidade de saber como são

as coisas durante um ensaio desses, como é minha relação com essas mulheres, se existe clima de sedução entre nós. Se fico com tesão é a pergunta mais recorrente que me fazem. E eu compreendo o interesse porque realmente é uma atividade rara e diferente, e se trata da mesma curiosidade que eu tenho com relação à gravação de novelas, filmes etc. Então, essa curiosidade é natural, assim como a fantasia sobre o trabalho dos fotógrafos.

Agora, é claro que fazer um trabalho desse não é realizar uma coisa como outra qualquer. Se eu disser que não me importo, que poderia ser uma geladeira na minha frente, o que importa é o tal do profissionalismo, seria uma hipocrisia. Mas, sinceramente, na maior parte das vezes, estou mais preocupado com as coisas relativas ao próprio trabalho. Em fazer algo que seja relevante, além das questões sensuais implícitas.

Minha concentração na hora de fotografar é tanta que já me aconteceu algumas vezes de, dois ou três meses depois do trabalho pronto, eu olhando as fotos, de repente me pegar pensando “Nossa, que mulher gostosa!”, coisa em que, no instante em que estava fotografando, não me aprofundei. Naquele momento, você é como um diretor de cinema: está atento ao cenário, à luz, tranquiliza a mulher, dá apoio psicológico a ela, cuida da roupa, dos acessórios cênicos, dos figurantes (se houver), enfim, você é responsável por tudo.

E tem mais: às vezes a nudez não é tão excitante assim, principalmente nessa situação, em que você está lá a trabalho. Tanto isso é verdade que uma das fotos mais sensuais que fiz foi da Gisele Bündchen de *short* sentada numa cama de madeira para um editorial da *Vogue* em Parati. Considero essa muito mais erótica do que qualquer foto de mulher nua que eu tenha feito.

UMA CARREIRA LONGEVA

Estou com 54 anos, sou considerado um veterano. Hoje em dia, concorro com jovens vinte anos mais novos que eu. O campo de trabalho, além de ter se expandido bastante, sofisticou-se muito, e a competição ficou mais acirrada. Comparada à época em que eu era jovem, quando havia muito menos trabalho, porém muito menos fotógrafos, a situação é semelhante; ainda comparada aos grandes centros, a proporção continua a mesma. Em Nova York, o mercado é trinta vezes maior do que em São Paulo, mas lá existem trinta vezes mais fotógrafos.

Gosto de exemplos de fotógrafos que fizeram sucesso já maduros, como Helmut Newton, que depois de um infarto disse a si mesmo que nunca mais faria o que não quisesse e daí em diante tornou-se o grande Newton, quando já tinha mais de 40 anos. Sua primeira de dezenas de exposições ocorreu quando completava 55 anos. Newton, com a idade, apurou seu estilo iconoclasta, fazia o que queria e inventou um *à maneira de*. Dizia, como cito anteriormente, que as palavras que um fotógrafo deveria evitar associar a seu trabalho seriam arte e bom gosto. Era um baita provocador, e com Avedon e Penn formou a santíssima trindade da fotografia de moda e de estilo na segunda metade do século passado e comecinho deste. Essa história é das que mais cito, pois ela é muito alentadora nos momentos em que sucumbo às necessidades da realidade. Gosto também de acreditar que a carreira de um fotógrafo é longa. Newton viveu até os 82 anos trabalhando, Avedon, até os 83 anos e morreu em plena atividade, Penn continua publicando com 91 anos, Cartier-Bresson, morreu aos 93, mas já não fotografava havia muito tempo – tinha trocado a fotografia pela pintura.

Em um recente almoço com meu “rival” J.R. Duran, chegamos à conclusão de que estamos na melhor fase de nossas carreiras – não me lembro se bebíamos ao proferir tal desatino. O fato é que é dessa forma que penso, e suponho que ele também, cada um a respeito de si mesmo. Olhando em retrospectiva, nunca imaginei que fosse ser o fotógrafo que sou agora. Meu sonho de juventude em algum aspecto se confirmou, principalmente quanto à minha inserção no panorama brasileiro. Porém, em outros, não.

Segui caminhos que nem teria condições de prever, pois eles foram se apresentando ao longo da minha vida, a partir de escolhas muito distintas das que sonhara. Como exemplo: as duas últimas exposições, “A caminho do mar” e “Antifachada-encadernação dourada”. Escrever um livro então, nem pensar, não me consideraria apto para fazê-lo.

Minha tendência a fazer muitas coisas, creio, me distinguiu um pouco da atividade pura e simples de fotógrafo. Os termos profissão e carreira não pude evitar ao longo destas escrituras; no entanto, como disse muitas vezes neste livro, eles não dão conta do todo de minha vida. Fui incursionando em outras áreas sem muito me aperceber, sem muitas estratégias. Fui porque me chamaram ou por alternativa a um certo enfado sentido quando se faz uma coisa por muito tempo. No princípio dos anos 2000, resolvi que poderia fazer uma revista, editá-la, sonho que acalentara desde os anos 90. Só que antes imaginava uma revista de fotografia e, em 2000, uma publicação mais plural, que pudesse dar aos criadores de imagens nacionais oportunidades de aparecerem de uma forma mais integral. A meu ver, éramos e somos subaproveitados nas revistas *mainstreams*. Em função de articulações para que tal se realizasse, me associei aos publicitários Hélio Rosas, Roberto Cipolla e ao produtor Chico Lowndes, e criamos a revista 55, que durou apenas dois números. Apesar de luminares do texto, como Antônio Cícero, Caetano Veloso, Arnaldo Jabor, Waly Salomão, terem sido publicados nela, ciceroneados pelo nosso editor permanentemente convidado, o jornalista Marcos Augusto Gonçalves, seu conteúdo era eminentemente de imagem. Foi um *show* de arte gráfica, impressão e excelência visual. As duas edições da 55, cujos temas foram “tempestade” e “sorte”, saíram para as bancas, a primeira com uma capa de plástico com sulcos em relevo que imitavam chuva e a segunda imitando uma pele de gato preto, em claras alusões aos respectivos temas. Era realmente muito caro fazê-la. Um projeto arrojado e, como tudo com essa característica, morreu cedo. Millôr Fernandes fez um comentário elogioso em seu *blog* ou *site*, falando de nossa ousadia e vaticinou: “até que a primeira briga os separe”. Dito e feito. Chico saiu, houve dissensões, mas continuamos, mudamos o nome e a cara da coisa e mantivemos o espírito de uma publicação com forte conteúdo de imagem. Nasceu a *S/N*º, menos ambiciosa que sua antecessora, mais barata, mais

realista, sem tantas alegorias gráficas, mais exequível e próxima do que seria de fato uma revista, porém ainda muito acima em termos visuais e de apuro gráfico do que qualquer outra publicação que vinha sendo feita no país. Seis números depois, o grupo remanescente se desfez e segui nela, me associando então ao jornalista Hélio Hara, que já a editava e havia trazido um renovado vigor com sua rede de novos colaboradores e seu texto preciso e eloquente. Até hoje nós a publicamos com relativo sucesso – são dois volumes porano. Considero esse período, com o Hara como sócio, o mais brilhante de nossa existência editorial, e tudo isso sem abrir mão de nossa independência.

Na primeira reunião de pauta da *S/N*^o, ainda não sabíamos qual seria sua estrutura. Vagávamos por várias ideias e formatos quando nos caiu na mão uma publicação simples do Centro Cultural de São Paulo. O jornalzinho trazia uma entrevista ou artigo, não me recordo bem, com o fotógrafo Otto Stupakoff, há muito desaparecido das páginas de revistas nacionais e mundiais. Otto havia sido o primeiro fotógrafo brasileiro de moda que fez carreira internacional. Ao ler o artigo, me encantei com a possibilidade de encontrá-lo e tentar publicar algo de sua outrora trepidante história. Quando comecei a fotografar, Otto era meu ídolo, a representação máxima do que eu queria ser. Paulista, tinha migrado para os Estados Unidos ainda nos anos 60, depois de breve carreira aqui, onde fizera muito sucesso. Trabalhou nas grandes revistas internacionais de moda e se tornou um nome importante na cena internacional.

Resumindo, fomos atrás dele para a estréia da *S/N*^o – talvez fosse uma história boa. Nós o encontramos numa cidadezinha a duas horas e meia de Nova York, perto de Woodstock. O lugar chamava-se Hurley. Hara e eu viajamos aos Estados Unidos com o encontro previamente arranjado através de telefonemas. Otto nos recebeu na pequena rodoviária onde o ônibus que nos trouxe ao lugarejo aportara havia uns 15 minutos. Chegou num carro grande velho, nos abraçou e fomos diretamente a um *coffeeshop*. Ele fumava muito, e o dia era particularmente frio e triste. Nunca o havia visto pessoalmente. Daquele homem charmoso que eu acompanhara através de matérias publicadas a seu respeito na imprensa ao longo dos anos restavam os traços marcados, a cabeça vasta e agora branca, porém ainda era bonito e carismático. Em poucos minutos, fez um resumo de sua vida e nos contou de

seu trágico momento: sua mais recente mulher havia falecido tinha pouco tempo e perdera, no tratamento dela, todo o dinheiro que poupara para a velhice. Estava descapitalizado. Mudara-se então para aquele remoto ponto porque, segundo ele, era um lugar onde poderia viver do *social security* (previdência do Estado americano). Conseguiu comprar uma casa totalmente destruída e naquela ocasião morava num quatinho apertado no porão, enquanto com ajuda de um carpinteiro reformava os escombros da parte superior. Era inacreditável: aquele era Otto, mito de uma geração que havia subido aos píncaros da glória, com direito a acesso à Casa Branca ao realizar um trabalho com o então presidente Richard Nixon e sua filha, ao palácio de Mônaco ao retratar Grace Kelly e sua filhinha, a princesa Stéphanie, e mais muitos outros. Figurava numa publicação da *Vogue* em 1980, um livro-compilação com quem havia de melhor na moda nas últimas décadas, como um dos 10 fotógrafos mais importante dos anos 70. Aventurou-se pelos quatro cantos, falava fluentemente francês e inglês, publicou nas mais importantes revistas de moda do mundo. Estava ali agora num cubículo, sem dinheiro e deprimido. Poxa, tínhamos uma coisa fantástica com todos os ingredientes de uma grande matéria. Supúnhamos um pouco essa história a partir de relatos de parentes seus que viviam no Brasil, mas a contundência do encontro nos pôs muito comovidos. Pensamos em fazer algo por ele, ajudá-lo, ou melhor, recolocá-lo no lugar merecido. Falamos de documentário, exposição, livro, conseguir trabalho, enfim, qualquer coisa que pudesse fazer justiça à sua importância e talento. Voltamos ao Brasil depois de uma despedida emocionada regada a um último trago no *pub* de amigos seus na pequena cidade. Com um forte abraço fomos embora, depois de um dia inteiro juntos. De alguma forma, apesar de nunca termos nos visto antes, nos reencontramos. Publicamos a história com alguns retratos seus feitos por mim, a matéria escrita pelo Hélio e algumas fotos de seu trabalho que ainda conseguiu vasculhar e encontrar na casa de um de seus filhos. Ficou sensacional e foi o ponto alto da primeira edição da *S/N*º.

Desde que o conhecemos, propusemos vários projetos sobre seu trabalho a várias pessoas e instituições. Três anos depois de uma primeira menção a Paulo Borges sobre o assunto, este me procurou e disse: “Então, vamos trazer Otto para o próximo Fashion Week?” Eu havia perdido um pouco o contato

com ele, mas Fernando Laszlo, que havia sido meu assistente e depois sócio no meu estúdio da Rua Natingui e era um fotógrafo talentoso tentando a vida em Nova York, se dispôs a trabalhar nesse reencontro. Fernando havia sido seu assistente *free-lancer* em uma viagem para uma edição da *Vogue* Brasil, fotografada em Portugal nos anos 80. Levantou todo o material bruto encontrado ainda em bom estado com os filhos e um amigo de Otto, e eu fui a Nova York editá-lo junto com ele. Naquele momento, Otto mudara-se para a Tailândia. Ele dizia que, lá, poderia viver com o dinheiro do *social security* que recebia nos Estados Unidos, portanto não o encontrei. A casa de Hurley fora recuperada e talvez vendida. Fizemos um recorte mais de moda e retratos em função do que seria uma mostra no Fashion Week. Fernando tocou toda a parte logística, e em três meses tínhamos a exposição, com um lindo projeto expositivo de André Vainer, montada no pavilhão da Bienal no âmbito do Fashion Week. O patrocínio foi total, mas ainda assim abri mão de meu cachê de curadoria, para que fosse tudo investido na exposição e sua montagem, que havia custado mais do que previmos. Trouxeram-no da Tailândi. Foi um sucesso, e finalmente alguma justiça foi feita.

Laszlo e eu assinamos a curadoria e escrevemos o texto a seguir que, de alguma maneira, situa a importância dele para a fotografia e a moda brasileiras:

A aventura de Otto Stupakoff desde cedo nos impregnou de um sonho possível. Otto encarnou tudo aquilo que nós, fotógrafos brasileiros, de uma geração hoje entre 40 e 50 anos, almejávamos em nossos devaneios juvenis de conquista do mundo. Personificou como poucos a figura do fotógrafo charmoso, namorador, cercado de *glamour* por todos os lados. Correu o mundo, morou nas melhores partes dele, casou com mulheres lindas, e acima de tudo fotografou com a elegância colada à sua alma. Enfim, o que estava no nosso imaginário se configurou mais claramente quando imergimos na preparação desta mostra.

Encontramos em suas imagens uma identidade, um “à maneira de”, um estilo ímpar: a estetização de sua própria vida. As *snapshots* de um fim de semana de sua mulher Margareta e de dois de seus

seus filhos num piquenique no campo francês poderiam estarem qualquer editorial de moda das grandes revistas da época, e certamente se assemelhavam aos trabalhos encomendados a ele. “Sempre em busca da beleza”, como ele cita frequentemente.

Otto não descansou nem se deixou levar pelo truque fácil do exotismo e da folclorização tão à mão aos brasileiros desembarcados no eixo Nova York-Paris-Londres; foi aceito pelos caciques das revistas de moda e estilo de então. Seus delicados retratos são a prova cabal desse fato. Posaram para ele, entre outros: o presidente Nixon e sua filha Julie Nixon Eisenhower nos jardins da Casa Branca; o escritor Truman Capote em seu barroco apartamento em Nova York; Grace Kelly e a princesa Stéphanie nas dependências do palácio de Monte Carlo; e Tom Jobim ainda no Rio, nos primórdios da bossa nova.

Aliás, a concisão, a economia de efeitos, o tom coloquial, o conteúdo aparentemente frívolo de suas fotografias nos levam a fazer a aproximação com o movimento musical carioca que projetou o Brasil no mundo. Otto, apesar de paulistano do Tatuapé, foi profundamente afetado pelo lirismo bossanovista do Brasil urbano e charmoso que se prefigurava na virada dos anos 50 para os 1960, e que infelizmente se perdeu nas décadas seguintes.

Otto emigrou para Nova York no começo dos anos 60 embebido nessa onda. Assim como Sérgio Mendes, que fotografou muitas vezes e de quem se tornou amigo íntimo, e Tom Jobim, ganhou o mundo. Nos anos 90, reduziu drasticamente sua atividade como fotógrafo, dedicando-se à pintura e à colagem.

Nos dias de hoje, quando a pressa rege quase tudo, quando a superexposição é a norma, Otto tornou-se mais raro, talvez porque não haja mais espaço para a delicadeza, a graça e o imenso humanismo de seu olhar. Suas imagens aqui recuperadas resistiram à erosão dos vários modismos que se seguiram à sua

produção, são diamantes e orgulho de nosso garimpo sobre uma vida e uma carreira que não conheceram meostons. Com Otto Stupakoff é e foi assim: ou tudo ou nada.

Otto radicou-se em São Paulo e continua trabalhando parcimoniosamente. Um ano após a exposição, a editora Cosac Naify publicou um belo livro derivado da edição e mostra que organizamos.

REALIDADE OU FICÇÃO

Muito embora o senso comum considere a fotografia o que de mais próximo exista enquanto representação da realidade e a massa dos fotojornalistas e documentaristas tenha um compromisso com a verdade realista, a controvérsia sobre o tema é imensa. O poeta e filósofo Antônio Cícero¹ põe lenha na fogueira ao afirmarem um artigo sobre a obra do artista visual inglês David Hockney que “a fotografia é insuficientemente representacional, ou melhor dizendo, insuficientemente realista”. Cícero diz isso partindo de uma provocação de Hockney de que “a fotografia está muito bem para quem não se incomoda de ver o mundo do ponto de vista de um ciclope paralisado, e numa fração de segundo”. Ciclope, para quem não sabe, é um monstro de um olho só. Ou seja, esse monstro, tal qual a câmera fotográfica, que necessita que encostemos somente um olho para pode ver através dela, vê também o mundo encapsulado por esse limite: o de um olho só. Tanto assim que todos os cursos elementares de fotografia nos ensinam que a objetiva normal, que em geral vem junto com a câmera fotográfica quando a adquirimos, equivale fisicamente ao nosso olhar normal com um só olho aberto.

Essa ideia eu intuía muito antes de ler o artigo de Cícero, porém este me explicitou melhor a coisa. Afirimo, no começo deste livro, que quando vemos uma pessoa não a recortamos, nem no tempo, nem no espaço da forma que a fazemos fotograficamente – por isso o estranhamento quando não nos reconhecemos numa foto ou, ao contrário, quando nos sentimos muito revelados por ela. “Este não sou eu”, “nossa, nem sabia que tinha essa pinta, essa marca, essa ruga, esse olho menor que o outro” e outras considerações são a norma das pessoas retratadas.

Quando nos olhamos no espelho, estamos em movimento com um jogo de luzes aleatório, além de invertidos, e a partir do momento em que nos movemos levemente, nem que seja para observar algo em nosso rosto mais de perto, levamos um tempo fazendo isso. Se fizermos um autorretrato em meio a esse processo, teremos uma parte da verdade, da realidade. Teremos um autorretrato de que podemos gostar ou não, nos melhorar ou não, mas que

definitivamente não é a captação exata do real. Ora, a fotografia, ao captar um só instante dessa ação, cristalizará irrealisticamente algo que estava em andamento. A vida real é vista com dois olhos em movimento, em um determinado tempo e sem a precisão cirúrgica que o equipamento facilita. Cícero cita o pintor e escritor John Berger, que afirma: “uma fotografia é estática porque parou o tempo. Um desenho ou pintura é estático porque abarcou o tempo”.

Hockney trabalhou um período muito longo com colagens de fotografias que constituíram sua marca registrada aos olhos da massa. E, ainda segundo Cícero, “suas colagens proveem exatamente da observação de que a fotografia não consegue abarcar esse tempo. A ideia que as orientava era fazer algo que o instantâneo fotográfico não era capaz de fazer, mas fotografias articuladas, sim (um conjunto de instantes articulados)”.

De alguma forma, é assim que me sinto hoje; fotógra-fo e cada vez mais subvertendo o instante, congelando-o em narrativas, em historietas, em pequenos esquetes, articulando-o em dramatizações.

O fotógrafo americano Garry Winogrand, figura central de sua geração, morto em 1984 e dono de uma obra monumental, dizia: “Fotógrafo para ver como o mundo fica fotografado.”² Adoro essa frase pois sintetiza muito do que penso sobre as coisas a serem fotografadas, ou seja, qualquer coisa é fotografável. A meu ver, não há temas superiores ou inferiores.

Notas

1. SCHWARCZ, Lília Moritz e MAMMI, Lorenzo (orgs.). *8 × Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 36-46.
2. JONHSON, Brooks. *Photography Speaks: 150 Photographers on their Art*. Nova York: Aperture Foundation, 2004, p. 228.

EPÍLOGO

Eventualmente, algumas coisas que faço resultam muito abaixo da minha expectativa, e, quanto a outras, só sei que não ficaram da forma que imaginara algum tempo depois, quando as vejo publicadas – até hoje isso me faz mal. Mas esse é o preço de se estar vivo, arriscar, se expor ao risco. Viver em uma redoma protegido e só se envolver em trabalhos edificantes é tudo o que não sou. Às vezes pago o preço de não gostar do resultado; todavia, na maior parte dos casos, fico mais satisfeito do que não-satisfeito.

O advento da fotografia digital e seu uso em escala profissional, como venho fazendo desde 2006, mudou sobretudo a maneira e o ritual da sessão fotográfica. Depois de três anos me sinto totalmente adaptado ao novo método e continuo tentando ser o fotógrafo que quero e posso ser. Há alguns, ou talvez muitos, que dizem que isso não é mais fotografia, que o novo procedimento facilitou aos que não sabem fotografar, como se esse saber fosse algo tangível. Reclamam que é o fim da ideia romântica do fotógrafo também envolvido nos processos de laboratório. Gostam do orgânico da coisa, do cheiro da química, do nitrato de prata.

Entendo o que é fazer uma coisa a vida inteira e, de repente, aquele conhecimento, aquela técnica desaparecer, ou melhor, ficar obsoleta. E acredito mesmo que muitos fotógrafos tenham o trabalho profundamente ligado à sua técnica específica desenvolvida ao longo do tempo e se aferram a ela, pois isso de algum jeito forma um estilo. Para muitos, a transição do sistema analógico para o digital tem sido dura, mas é inexorável. Porém, a meu ver, o que realmente importa é quem está atrás da lente e o quê ou quem está à sua frente. A interação entre o fotógrafo e seus temas e o mistério dessa interação estão impressos em uma imagem fotográfica. Através da câmera eu vejo o mundo e o represento e o emito. Seria como escritores e jornalistas serem (e muitos foram) contra os computadores, que substituíram as máquinas de escrever, mas definitivamente isso não pode ser um limitante. Eu diria que na escala em que trabalham os fotógrafos profissionais seria impossível se manterem atados aos processos analógicos. O mundo hoje é digital.

A esse respeito vou mais a fundo e acho até que, quando a câmera interpõe-se entre você e o sujeito ou o objeto que está fotografado, ela acaba se transformando num problema, e não numa solução. Daí que ela tem de ser quase invisível, não pode atrapalhar. O equipamento é só um instrumento, e não um fim em si. Apesar disso, sou cioso das evoluções e necessidades técnicas e procuro ter à mão sempre, desde que eu possa pagar por eles, sistemas que funcionem bem e muitas vezes apresentem novas soluções para velhos problemas.

Ao rever minhas primeiras fotos feitas da sacada de meu apartamento no bairro Bom Retiro, em São Paulo, nos anos 60, percebo um certo espírito “voyeurístico” acanhado, que me acompanha até hoje, já inscrito naquelas imagens. Se, por um lado, as fotos, pelos fios que se postavam exatamente à frente de minha janela, prenunciavam um caminho cheio de eletricidade e ação, por outro revelavam um caráter tímido e contemplativo no sentido oposto dessa ação eletrificada. E essa minha vista por mais de quinze anos certamente marcou a forma como me tornaria fotógrafo – e para sempre me colocou diante da ideia de que, ao ganhar e ampliari mundo exteriora partir daquela janela, eu me exporia, assim, ampliado também.

Talvez a fotografia tenha sido a via possível, e a câme-ra meu instrumento na convivência com os tais dilemas – ver e ser visto, perto-longe, invasão-respeito à privacidade. A verdade é que o conjunto das minhas fotografias parece apontar exatamente para as duas faces dessa ambiguidade: o teatro das fotos construídas dramatizadas e/ou alteradas, realizadas no âmbito de um estúdio ou em locações externas, que contemplam um caminho mais “voyeurístico”, no qual há muitas vezes alguma coisa se interpondo entre a câmera e seus sujeitos/objetos; e os retratos secos, crus e diretos de uma proximidade quase cirúrgica, que, ao contrário do que pensa a maioria, não me autorizam maiores intimidades com os meus fotografados.

Na verdade, a intensidade emocional contida nesses breves encontros que são as sessões fotográficas ainda é o que me mantém fotógrafo, a boca seca e o ritmo do coração alterado.

Ao longo desses anos tenho convivido com uma série de fotógrafos brasileiros ou estrangeiros que viveram no país, têm sido influências e

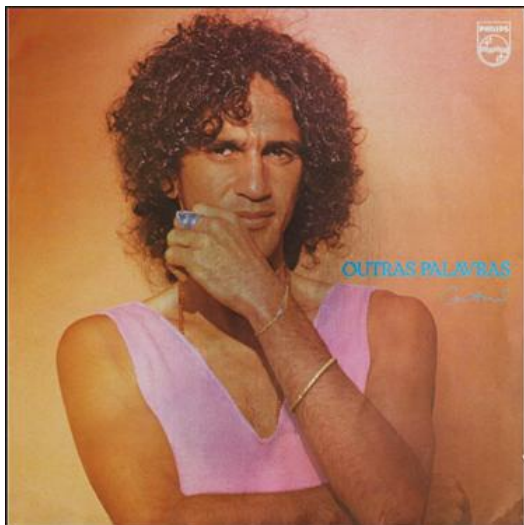
contrapontos e cujos trabalhos, por falta de espaço, não tratei no livro. Nenhum iniciante que queira ser digno do nome “fotógrafo” pode ignorar suas obras, e são eles: André Passos, Luis Crispino, Jair Lanes, Thelma Vilas Boas, Luis Braga, Jacques Dequeker, Marcio Simnch, J.R. Duran, Miro, Helio Campos Mello, Pisco Del Gaiso, Orlando Azevedo, Tiago Santana, Cristiano, Daniel Klajmic, Fabiana Figueiredo, Fernando Lemos, Roberto Linsker, Nana Vieira, Klaus Mitteldorf, Tuca Reines, Juan Esteves, Miguel Chikaoka, Paulo Fridman, Eustaquio Neves, Rômulo Fialdini, Cafí, Arthur Omar, Luiz Garrido, Rochelle Costi, Penna Prearo, Pablo Di Giulio, Vicente de Mello, Rafael Assef, César Barreto, Eder Chiodetto, Camila Butcher, Armando Prado, Ana Ottoni, Rosângela Rennó, Alécio de Andrade, Márcia Ramalho, Isabel Garcia, Tiago Molinos, Mario Cravo Neto, André Andrade, Fernando Laszlo, Vik Muniz, Andreas Heiniger, Rogério Assis, Antonio Guerreiro, José Antônio, Arnaldo Pappalardo, Cristiano Mascaro, Cláudio Edinger, Miguel Rio Branco, Pedro Martinelli, German Lorca, Vânia Toledo, Cláudio Elisabetsky, Iatã Cannabrava, Cláudia Jaguaribe, João Wainer, Maurício Nahas, Willy Biondani, Walter Firmo, Araújo Alcântara, Paulo Vainer, Antonio Sagesse, Murilo Meirelles, Haruo Ohara, Marisa Alvarez Lima, Vavá Ribeiro, Márcio Scavone, Hilton Ribeiro, Claudia Andujar, Cássio Vasconcellos, Maureen Bisilliat, José Oiticica, George Love, Jean Manzon, Lew Parrela, Roger Bester, Jean Solari, Chico Guerrissi, Chico Albuquerque, Gui Paganini e Feco Hamburger.

Para você, jovem fotógrafo, que às vezes fica perdido em busca de temas edificantes, equipamentos de última geração, ideias de composição fotográfica muito estabelecidas, busca da glória e da fortuna, espero que este livro tenha esclarecido algo a respeito desses falsos e verdadeiros cânones. No sentido de enfatizar mais ainda a afirmação de somar um conhecimento técnico às suas intenções profissionais ou amadoras, sugiro aos muito iniciantes que qualquer aprendizado sempre é melhor que nada, ou seja, manuais, cursos de iniciação, palestras e conferências a respeito do assunto, ver muita fotografia e arte, ler e se informar sobre o mundo ajudam muito na formação de qualquer profissional de qualquer área. Mas, aos fotógrafos, sobretudo, fotografar muito é o exercício mais necessário e de primeira ordem.

Color Plate



Sacada do meu apartamento, Bom Retiro, São Paulo, 1971. Realizada com câmera Nikon F, objetiva 28 mm, filme Trix Pan ISO 400.



Reprodução da capa do disco *Outras Palavras*, de Caetano Veloso, 1979. Realizada com câmera Hasselblad, objetiva 150 mm, filme Ektachrome ISO 100.



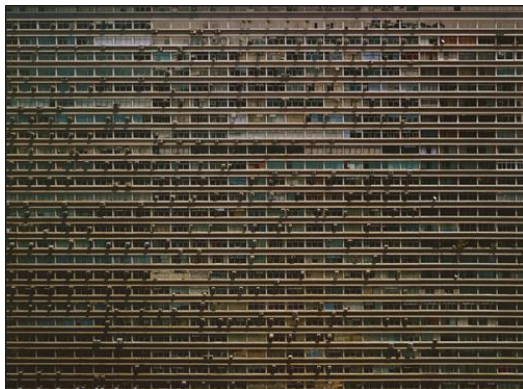
Renata Martins em editorial para *Vogue*, Praia Grande, São Paulo, 1995.
Realizada com câmera Nikon F3, objetiva 35 mm, filme Kodak PX.



Helena Wolfenson e Mariza Guimarães no livro *Encadernação dourada*, São Paulo, 1999. Realizada com câmera Nikon F3, objetiva 35 mm, filme Trix Pan ISO 400.



Geraldo de Barros, São Paulo, 1998. Realizada com câmera Hasselblad, objetiva 80 mm, filme Kodak TMX ISO 100.



Série Antifachada, Conjunto Nacional, São Paulo, 2004. Realizada com câmera Sinar 8 × 10, objetiva 210 mm, filme Provia 100F.



Jeisa Chiminazzo e Marcele Bittar em publicidade para Arezzo, São Paulo, 2005. Realizada com câmera Hasselblad, objetiva 80 mm, filme negativo colorido Fuji 100-C.



Raquel Zimmermann para o calendário da São Paulo Fashion Week, 2005.
Realizada com câmera Hasselblad, objetiva 120 mm, filme Fuji RDP.



Dubai, 2007. Realizada com câmera Leica M8 digital, objetiva 35 mm.



Gustavo e Otávio – Os gêmeos – para a revista *S/Nº*, São Paulo, 2007.
Realizada com câmera Hasselblad, back digital Phase One P30, objetiva 50 mm.



Série A Caminho do Mar – Cubatão, 2007. Realizada com câmera Sinar
8 × 10 (20 × 25 cm), objetiva 300 mm, filme ektachrome ISO 100.



Isabeli Fontana em editorial para *Vogue*, São Paulo, 2007. Realizada com câmera Hasselblad, back digital Phase One P30, objetiva 50 mm.



Fernanda Young, São Paulo, 2008. Realizada com câmera Leica M8 digital, objetiva 35 mm.



Renata Sozzi em editorial para *ffwMag!*, Londres, 2008. Realizada com câmera Hasselblad, back digital Phase One P30, objetiva 50 mm.



Gisele Bündchen em publicidade para Vivara, São Paulo, 2008. Realizada com câmera Hasselblad, back digital Phase One P30, objetiva 80 mm.



Carol Trentini em editorial para *Elle*, São Paulo, 2009. Realizada com câmera Hasselblad, back digital Phase One P30, objetiva 80 mm.