

## Entrevista

# As Imagens e Palavras de João Urban

Elza Oliveira Filha

Antes de iniciarmos esta entrevista, João Urban manifestou seu constrangimento. Disse que não sabia falar e que sua forma de expressão era a imagem, a fotografia.

Mas com sua voz pausada, algumas vezes reticente, várias vezes entusiasmada, ele falou muito. Foram três horas de conversa naquele final de tarde que virou noite.

João falou da sua infância, do início do encantamento pela fotografia, das influências que sofreu em seu trajeto de autodidata que vive da fotografia publicitária e se realiza nos trabalhos documentais. É neles que seu olhar observador e sensível constrói narrativas capazes de tocar quem as vê.

Foi assim com os bóias-frias, que virou livro primeiro na Alemanha e só depois do fim do regime militar foi publicado no Brasil, constituindo um documento-denúncia das condições de vida de um imenso contingente de trabalhadores paranaenses; foi assim em *Aparecidas*, mostrando os personagens e a festa de São Benedito, da cidade de Aparecida. É assim em *Tu i Tam* (Aqui e lá), livro lapidado ao longo de 25 anos, contando a história dos imigrantes poloneses no Paraná e a história de quem ficou na terra natal.

No trabalho dos bóias-frias e dos poloneses, João teve a companhia da irmã Teresa Urban, autora de textos comoventes. Na última publicação, no entanto, ele também se aventurou com as palavras e conseguiu um belo resultado, evidenciando que a sensibilidade do olhar se completa em outras formas de expressão, como a escrita.

João falou também de um novo projeto de fotografia documentária, da sua visão sobre movimentos culturais e das transformações técnicas que a fotografia está enfrentando neste momento da história.

Esta conversa repleta de ensinamentos teve ainda a companhia do fotógrafo e professor Humberto Michaltchuk.

### Biografia

João Urban nasceu em Curitiba, em 1943. Seu primeiro livro publicado no Brasil foi, *Bóias-frias, Vista Parcial*, em 1988. Depois vieram *Tropeiros*, em 1991; *Aparecidas*, em 2002 e *Tu i Tam*, em 2004. Participou de várias exposições no Brasil e no exterior. Suas fotos fazem parte, entre outros, dos acervos do Museu Francês da Fotografia em Liège, da Kunsthaus de Zurih, do MASP (coleção Pirelli), do MAM (coleção J.P.Morgan), do MON, do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e do Memorial da Imigração Polonesa Romão Wachowicz, em Araucária, Paraná.

*Vamos começar do começo. Conte um pouco da sua história de vida. Da sua infância, porque certamente haverá reflexos depois nas suas opções profissionais e no seu olhar de mundo, na descoberta da fotografia.*

Bem, eu nasci em Curitiba, morei num bairro, na época afastado da cidade, que era o Campo da Galícia, e que hoje virou Mercês, perdeu aquela conotação de bairro e hoje é quase centro. Mas toda minha infância foi acompanhando a abertura das ruas e o movimento da fábrica de móveis do “dziadzia” (avô, como ficou sendo chamado meu pai, com a chegada dos netos). Os caminhões trazendo madeira, os tratores arrumando a rua, eram as diversões maiores da piazada ali na época. A rua Brigadeiro Franco terminava ali, a meia quadra da minha casa. Depois que eles abriram até as Mercês. Tinha a estrada de Santa Felicidade (Rua Manoel Ribas), que ia até as Mercês, mas a Rua Brigadeiro Franco não chegava lá.

Com relação à fotografia foi assim: um tio meu, o irmão da minha mãe, da dona Janina, gostava de fotografia. Ele era um amador que fazia fotos da família, tinha uma daquelas câmaras caixãozinho, que tem dois visores, pra horizontal, pra vertical, que fazia o negativo 6x9 e finalizava numa cópia contato. Uma cópia de contato que tinha aquela coisa bonitinha das bordinhas. Ele tinha aquela guilhotina que fazia o picote, e tinha um laboratório bem improvisado, com uma lâmpada vermelha que é uma coisa encantadora. E era um porão, ali debaixo da cozinha da minha mãe. E eu, nessa curiosidade de moleque, volta e meia entrava lá e mexia nas coisas e ele ficava louco da vida. Mas era uma coisa de curiosidade.

Eu confesso que não sei exatamente como começou esse encantamento pela fotografia, mas foi com a câmara dele. Meu tio tinha uma câmara mais antiga, estrangeira e ele comprou uma *Kapsa (Pinta Vermelha*, a mais “avançada”) já fabricada pela DF Vasconcelos no Brasil e aquela mais antiga ficou encostada, daí eu brincava com essa câmara. Tinha essa curiosidade, você olhar no visor dela e tal. E aí eu acabei saindo com ela pra fazer algumas fotos.

*Você está falando do final dos anos 50, começo dos anos 60.*

Na verdade, nesta época eu estava no segundo ano do ginásio, como eu tinha reprovado uma vez no Santa Maria, fui pro Estadual e continuei não sendo um estudante muito aplicado. Eu matava muita aula e passeava com a câmara. Mas essa minha aventura nunca teve um resultado significativo. Eu estava com uns 14 anos, me lembro assim: pegava o ônibus, ia até o ponto final da Rua XV, depois caminhava até onde é a BR116, tinha uma estradinha pequena, quase uma trilha, até o Atuba. Eu fotografava, pegava outro ônibus e voltava pra cidade. Nem sei se cheguei a revelar os filmes, nem sei o que é que eu fiz. Mas já tinha essa coisa, esse encantamento. E depois tinha uma grande atração pela montanha também. E foi nessa época que o Egmar surgiu lá em casa. Egmar é meu cunhado, que casou com a Mainha e ele gostava de fotografia também. Ele tinha aquelas câmaras Zeiss Ikon. Essas foram as primeiras que eu consegui algum resultado. Então fiz algumas fotos, ia viajar e levava

aquela câmara, depois mandava copiar nas lojas *Tarobá* (que ficava no térreo do Edifício Garcez), pois o Pedro Stier era da turma e tínhamos uma certa facilidade de acesso ao laboratório da loja do pai dele.

Naquela época tinha uma coisa que era importante: os concursos do Foto Clube de Curitiba. Parece que tinham concursos mensais, e os primeiros lugares eram expostos na vitrina da *Ótica Boa Vista* na praça Zacarias, que era a “*galeria de fotografia*” de Curitiba. Todo mundo ia lá ver as fotos do Helmut Wagner, do Mario de Federico, do Célio Mafra e de vários desses fotógrafos que eram conhecidos, que se preocupavam em fazer fotografia, mesmo com todos vícios do Foto Clube. Eles produziam cópias bonitas, normalmente 30x40, umas fotos grandes. E ao mesmo tempo que se via aquelas fotos, se via as Rolleiflex que a *Boa Vista* vendia. Curitiba era o centro, toda representação da Rolleiflex no Brasil, era da *H. Schneiker*, que tinha até um escritório de venda em Nova Iorque. As Rolleiflex eram as máquinas da moda, todos os jornalistas usavam, e a gente era apaixonado. Achava uma câmara fantástica. O sonho de todo piá que queria fotografar era a Rolleiflex. A gente ia lá encher o saco do pessoal do *Schneiker* para pedir preço o tempo todo. Eles tinham que calcular em marcos alemães, converter pra cruzeiro, era muito engraçado. Eu e o Lucrécio, um colega de escola que também gostava de fotografia, gazeávamos a aula no Estadual e íamos ao *Schneiker*, pra perguntar os preços. A gente, (dois moleques idiotas), saía correndo da empresa, rindo do senhor velhinho que nos atendia e fazia as contas em voz alta, em alemão, para nos dar o preço em cruzeiros. Eles sabiam que a gente não ia comprar, mas calculavam assim mesmo.

*Você chegou a comprar uma Rolleiflex algum dia?*

Comprei um modelo que era mais barato. Que usava aquele filme 127, que era 4x4 cm. Era igual a grande, mas menor e cinza, tinha uma lente, acho que era *Xenar*, boa, muito boa. Não era igual a *Tessar*, que era a lente clássica da Rolleiflex. Eu lembro que o Pierre Verger, fotógrafo francês que viveu na Bahia, usava, a Rolleiflex com aquela lente. Tanto que depois da guerra ele reclamou que a lente tinha piorado. Porque a câmara ficou sendo fabricada na Alemanha Ocidental e a *Tessar* na Alemanha Oriental. Aí ficou uma encrenca de patente, tentaram desenvolver as *Planar*, mais “luminosa” do lado Ocidental, mas demorou pra ficar uma boa lente.

*E como é que você conseguiu comprar a sua câmara?*

Eu comecei a trabalhar num banco, que depois virou o Bamerindus, e comecei a ganhar um dinheiro. E como para comprar aquela Rollei grande era muito caro, então eu comprei a pequenininha. Ficava invejando as Rollei do Kava. O Kava era aqualouco do Juventus, com aquelas roupas listradas e tal. E a gente ia ao clube e ele deixava as duas Rolleiflex dele penduradas num galho de árvore.

*O primeiro contato que você teve com sua própria câmara, que é um passo importante, foi no caso com essa Rollei especial?*

Com essa Rollei 4x4 eu fotografei muito, fotografei minhas viagens pra serra, embora não fosse uma câmara boa pra isso, tanto que logo em seguida acabei vendendo. Nessa época tam-

bém comecei a tomar contato maior com as revistas de fotografia americana, a *Popular Photography*, que era a revista basicamente de anúncios de grandes lojas de fotografia americanas (como a B & H, que existe até hoje), com listas de preços. Publicavam alguns ensaios, coisas relativas a técnicas e testes de câmaras. Eu sempre acho que estes testes são meio comprados pelo fabricante.



Humberto Michalski

Mas nos anuários da *Popular Photography* eram belíssimos, com ensaios fantásticos. Inclusive, eles republicavam pequenas coleções, assim de 10, 15 fotos do pessoal da *Farm Security Administration*. Fui conhecer as fotos - sem prestar atenção, ainda, nos autores - da Dorothea Lange, do Walker Evans, da Margareth Burke White, de toda essa turma que, durante a depressão nos Estados Unidos tinha sido contratada pelo governo para percorrer o meio rural

fotografando a população, para mostrar e sensibilizar o povo das cidades para os problemas do campo americano. Tudo isso eu vi na *Popular Photography* de 1956, 57.

Pelos anos 60, mesmo tendo contato com estas revistas, ainda era um conhecimento muito ilustrativo, pouco aprofundado. Eu já tinha uma certa afinidade pela fotografia documentária, mas muito pouco elaborada, muito ainda num universo de influências díspares, uma não tinha nada a ver com a outra, eu gostava de uma coisa, de outra, aquela coisa meio amadora, diletante.

*E como foi se desenvolvendo esta opção pela fotografia documentária?*

Eu acho que comecei a me envolver mais diretamente com a fotografia documentária depois do golpe de 1964. A fotografia documentária começou a se tornar uma coisa presente para mim, sem mesmo eu entender o que estava fazendo direito, foi num trabalho que eu fiz pra um projeto de alfabetização já durante a ditadura, um projeto que usava o método Paulo Freire, mas sem dizer que era o método Paulo Freire. Era chamado Projeto Alfa e conduzido por um grupo dentro da Secretaria da Educação, se não me engano, de forma muito discreta, pois o método havia sido condenado pela ditadura.

*O projeto era patrocinado pelo governo federal ou governo estadual. Você lembra?*

Não lembro quem patrocinava. Eu, de uma forma semi-profissional, fiz os slides, que seriam usados no processo de alfabetização. Saí e fui, pela primeira vez, a bairros fotogra-

fando pessoas, fotografando objetos usados pelas pessoas que provavelmente seriam alvo de uma campanha de alfabetização. Na verdade foi nesse momento que eu comecei a voltar minha fotografia para esse universo assim, das pessoas mais simples, para os operários, para as favelas.

*Foi esse seu primeiro contato profissional...*

Foi semi-profissional ainda. Não chegava a ser profissional. Eu recebia o filme, mas ainda trabalhava no banco nessa época, fazia meio expediente, aí eu fazia estas coisas. Nesse tempo eu acabei me envolvendo, assim ainda de forma superficial, com os movimentos de esquerda e fiz uma reportagem no Presídio do Ahu, já com o filme puxado, com filme de asa 400, puxado para 800, essas coisas assim que ninguém fazia. Uma série de fotografias dentro do presídio. Eu tenho essas fotos até hoje, as primeiras fotos que eu comecei a guardar. Dentro da minha cabeça a questão da fotografia documentária ainda era confundida com jornalismo, embora eu nunca tenha sido um fotógrafo de imprensa. Fiz várias matérias, tive vontade, pois acho que a aproximação do jornalismo com o documentarismo é muito maior do que a publicidade com o documentarismo.

Mas aí, nessa época, eu comecei a fotografar o movimento estudantil. Fotografei peças de teatro de estudantes universitários. E eu tinha dificuldade de arrumar revelação de filmes, então o pessoal era muito ligado à Prisma Fotografia, que era do Jesus Santoro e do Kawa. Eu pude usar o laboratório e aprendi, embora não tenha sido assim uma

oficina, foram ajudas que principalmente o Santoro me deu. Eles tinham um revelador muito bom, que não era o Dektol, e os filmes eram todos revelados em *metol-sulfito*. Eles tinham um revelador para papel, que chamavam de *preto-profundo*, com uma dosagem enorme de hidroquinona, igual ao carbonato, que dava uma cor bem intensa. Hoje em dia a gente consideraria um revelador muito contrastado, mas eles adoravam, faziam pôster, tinham um ampliador que corria em trilhos, prendiam um papel na parede. E eu aprendi a fazer muito de laboratório nessa época. Não um laboratório sofisticado como hoje em dia existe, mas um laboratório de cópias de uma certa qualidade, porque eles pelo menos fixavam e lavavam bem as fotos.

*Eles trabalhavam para publicidade?*

Eles faziam muita coisa para guia de turismo, trabalhavam para a Paranatur, e muita fotografia de acompanhamento de obras. Lembro que na época estavam construindo a Refinaria da Petrobrás, em Araucária, eles documentavam a obra. Tinham uma copiadora a vácuo, faziam os contatos com *fotolito* e passavam as pranchas de engenharia para um material transparente, tipo de um acetado semi-fosco. Tinham uma câmara enorme, chegava a 50x60 cm o formato dela, para fotografar pranchas e depois jogar para esse material aí.

E, bem nesse tempo, eu ainda tive mais acesso aos *Annários da Popular Photography* porque a Prisma tinha uma coleção muito grande de revistas. Aí esse contato com a fotografia documentária foi ficando mais intenso, e foi

por aí que eu comecei a perceber essa coisa de trabalhos pessoais, de temas, da unidade que existia no material dos grandes fotógrafos.

*Havia edições em português dessas revistas de fotografia?*

Elas vinham com um apêndice traduzido com os dados das fotos: câmara, objetiva, diafragma, velocidade, filme, puxado para tal velocidade. Luz, flash, luz disponível. Essa coisa do filme puxado, eu fui vendo que você podia revelar mais tempo o filme, que era possível e comecei a forçar os filmes. A primeira vez que eu forcei o filme foi no Presídio do Ahu. E foi lá no estúdio do Santoro que eu aprendi a fazer essas ampliações maiores.

Aí eu já estava envolvido na questão política, na resistência à ditadura. Comecei achar que era uma boa forma de fazer finanças para a organização que eu militava, e montei meu laboratório no sótão da casa da minha mãe. Que era meu quarto e meu laboratório. Só que teve uma coisa interessante: começou uma mania de fazer pôster. Chamava pôster na época, que era uma fotografia... como fazem hoje esses books, as mocinhas queriam fazer um pôster. Então era uma foto de 1 metro, por 70 cm, da moça num fundo infinito. E como eu tinha laboratório com condição de revelar cópias grandes, comecei a fotografar. Peguei um trabalho grande, que era uma série de fotos montagens pra fazer a decoração do *Centro Comercial Curitiba*, uns 20 ou 30 painéis assim grandes, umas fotos montagens surrealistas, eu tenho os negativos de umas três até hoje. Se fosse atualmente eu poderia ser processado, pois fiz um monte

de reprodução da própria *Popular Photography*, de fotógrafos conhecidos e famosos para fazer as foto montagens.

*Neste período a repressão era muito pesada? Como era fotografar o movimento estudantil?*

Eu comecei a fotografar as passeatas do movimento estudantil um ou dois anos antes. Eu não estava com esse laboratório. É bom contar porque mostra a dignidade do Carlos Motta, hoje morando em São Paulo. Ele cuidava do laboratório da *Andy Foto*, na Rua XV. Eu tinha fotografado uma passeata e, como a gente era sempre fotografado pelos policiais, eu resolvi fotografar os policiais. Uma coisa meio de desafio, sem nenhuma intenção de criar problema. Eles me viram fotografando. Eu tinha uma *Exata* e aí eu tirei o filme, dei a câmara pro Zanetti que saiu correndo para um lado com a câmara e eu fui pro outro lado direito pra *Andy*, revelar. No dia seguinte chega o Motta para mim: "Tiveram uns caras do Dops lá, atrás dos seus filmes. Aí disse eu que não sabia, que tinha muitos filmes e tal, que não sabia". Nunca tive uma conversa sobre política antes com o Motta e ele enfrentou a polícia.

*Era uma atitude corajosa naquele tempo...*

Aí os caras foram atrás de mim no banco, me levaram pro Dops, me fizeram um interrogatório pesadíssimo. Não tinha começado a porrada ainda, então só interrogaram e ameaçaram. Depois foram lá em casa pra revistar o meu quarto. Foram dois:

o Diogo e um outro. O Diogo era policial simpático (parecia que não estava muito a vontade naquele posto), o outro que usava óculos Ray Ban de aro dourado, parecia uma peste. Fomos a pé até a casa da minha mãe, pois não tinha viatura disponível. Aí entraram no quarto da minha irmã, Teresa, que tinha cartazes de cinema nas paredes, de filmes com tendências oposicionistas. E eu cagando de medo porque em cima do guarda-roupa tinha um monte de documento de esquerda. Tinha na minha prateleira uma coleção do Lênin. Passaram batido por cima de tudo e pegaram um livro do Centro Popular de Cultura e levaram o livrinho embora.

Aí tocou uma sirene, não sei se era da fábrica: eram umas 5 horas da tarde, esse mais fascistão, que era um loiro, falou: “Diogo, 5 horas, vamos embora”.

#### *Na hora de encerrar expediente.*

Os dois saíram e eu estava respirando quando toca a campainha: o Diogo. Abri a porta de novo com medo e ele: “Olha João, diga pra Teresinha que lá no quarto dela tem umas coisas que não pode, que é bom ela tirar tudo aquilo da parede”. Louco...

Eu acho assim que o Motta foi uma pessoa bem exemplar. Não aparecia em nenhuma mobilização de esquerda nem nada, mas teve uma atitude super legal.

#### *Ele já tinha revelado os filmes?*

Revelou. Me entregou escondido. Quando abriram os arquivos do Dops, eu nunca fui ver, mas me contaram que eu, lá nas

fichas policiais, estava como fotógrafo do Partido Comunista Brasileiro. Eu nunca fui do PC, como pertencia à outra organização, até metia o pau no Partidão!

#### *Você nesta época estava saindo do banco, se profissionalizando com fotografia?*

Pois é, nessa época eu estava super envolvido nas questões da resistência à ditadura militar e montei esse laboratório. Era eu e o Eros, meu primo. A gente era sócio.

Um dia alguém veio me apresentar dois publicitários, da Standard Propaganda, que me convidaram pra conversar. Eu fui, lá no Edifício Asa, era uma agência importante. “Olha, a gente está querendo começar a fotografar com mais alguém. Será que você não quer fazer esse tipo de trabalho? (Eles tinham visto as foto montagens do CCC, como era chamado o Centro Comercial Curitibano, foi o meu portfólio involuntário!). Primeiro a gente gostaria que você fizesse alguns testes de modelo e tal”. E aí me deram umas moças pra eu fotografar. Nesta época eu não tinha brigado com o Bamerindus ainda. Briguei com o próprio Thomas Edson em 69.

#### *Como foi brigar com o presidente do banco?*

Eu tinha participado de uma greve e eles estavam bravos. Queriam que eu dissesse quem tinha participado, quem era o líder. Me transferiram para a agência onde outro filho do Avelino, que tinha fama de brigão era o gerente; ele me ameaçou, me

provocou e acabou me demitindo. Fui assinar “acordo” com o Edson pra pegar logo um dinheiro que iria direto pra “Organização”, ele nem podia imaginar! Quando peguei o dinheiro lembro que encontrei o meu “contato” e entreguei direto pra ele. Fiquei um pouquinho pra mim e passei o resto pra ele.

As primeiras fotos de publicidade que eu fiz foi com a câmara que eu tinha na época: uma *Olympus Pen FT*, era um mimo, uma reflex meio-quadro com fotômetro TTL e objetivas inter-cambiáveis - eu só tinha a normal, que era de uma qualidade fantástica. Mas eu não tinha flash, não tinha estúdio, não tinha porra nenhuma. Naquela época comecei a fotografar com essa camarazinha, (ironicamente) anúncios pro próprio Bamerindus. Isso foi em 68, 67, eram fotos ambientadas, em locações, então eu trocava as lâmpadas do lugar, colocava aquelas lâmpadas *Photoflood* de 500 watts e forçava o Tri-X pra 800. Então você imagina um Tri-X meio quadro forçado pra 800, dava um grão... e os caras adoravam.

O Flavio, diretor de arte da agência, era uma figura, ele era apaixonado por um modelo e uma vez eu fui fotografar. Ele me levou no apartamento dela pra fotografar e falava: “Será que você não poderia tirar só a blusa?”. E ela tirava a blusa. E ele suava assim e eu fotografando as 72 chapas. Quando a moça tirou toda a roupa eu já tinha trocado o filme. Fiz mais uns testes de modelo pra ele, e o filme não acabava. O filme não acabava, não acabava: é que eu não tinha engatado o filme. Logo na hora que a moça estava sem roupa! Ele queria me matar.

*Esse negócio de fazer teste de modelo, naquele tempo não era esse glamour que é hoje.*

Não, ainda não tinha toda essa história, nem o fotógrafo tinha tudo isso. Até tentava seduzir com a fotografia, às vezes conseguia, pois começou a ser mais chique depois do filme do Antonioni.

Com o tempo eles começaram a se ressentir da minha falta de equipamento e de estúdio. Se até um tempo eles gostavam das fotografias que apareciam européias, queriam começar a passar trabalhos pra mim e não tinha muita chance porque não tinha estúdio, não tinha uma câmara de formato maior, não tinha nada. Aí eles propuseram que eu fosse trabalhar com o Kalkbrenner. Ele já tinha um estúdio grande, e mais um estúdio pequeno ali no edifício Tijucas, que era pertinho do edifício Asa, onde era a agência. Então eu acabei indo fotografar com o Kalk, a gente fazia muita assessoria de imprensa para a Companhia Força e Luz e pra outras empresas. Aí virei fotógrafo de Rollei, com flash e tal.

Um dia o Kalk foi lá na casa da minha mãe e disse assim: “Quanto você ganha pra fazer isso que você está fazendo?” Eu nem sabia o que ganhava. Pensei, pensei e falei, mais ou menos tanto. Ele disse assim: “Eu te pago o dobro pra você trabalhar comigo”. Eu já estava impressionado porque quando eu fui cobrar as fotografias do Bamerindus, eu disse 50 cruzeiros. E o cara da agência disse que eu não estava sabendo nada, foto de publicidade o preço mínimo é 300 cruzeiros. Daí eu pensei pô, parece que tem jeito de ganhar dinheiro com essa história de fotografia.

Comecei a ver que eu era um fotógrafo publicitário, já tinha virado na época, por uma questão puramente circunstancial, pois eu nunca fui atrás de me tornar um fotógrafo dessa área.

*Paralelamente, imagino que isso deva ter decorrido, a gente está falando da década de 70, tinha uma produção autoral, com esse caráter social, como foi isso?*

Começou a surgir devagar essa questão autoral, mas ainda assim circunstancial, digamos. Em 69 nasceu minha filha, a Dora. Foi mais ou menos na mesma época que eu comecei a trabalhar com o Kalk e foi também mais ou menos nessa mesma época eu me afastei da militância, do movimento de esquerda. Continuei sendo colaborador, minha casa continuava sendo aparelho, mas eu não militava mais. Deixei de ser comissário político, de fazer reunião com operários e todas essas coisas - temia por minha filha, a gente sabia de história pesadas.

Assim começou a se manifestar mais essa resistência que eu deixei de fazer na militância política e acabei transferindo pra fotografia. E nessa época, até por minha insistência o Kalk comprou uma *Pentax SP2*, ainda de rosca. Com essa *Pentax* eu comecei a passear; eu morava nas Mercês e nesse tempo o estúdio tinha mudado lá pra Amintas de Barros. Eu comecei a fazer cenas de rua, enquanto andava a pé entre minha casa e o estúdio. Foi nessa época também que eu comecei a conhecer o trabalho do Cartier Bresson. Eu acho que comecei a ver algum livro e ele passou a ser uma influência muito forte, essa coisa do

instantâneo de rua, desse documentário discreto assim, tentando não interferir nas coisas. E eu comecei a fazer muito dessa cena de rua e, como é normal entre os fotógrafos novos, comecei fotografar muitas crianças, porque as crianças são mais fáceis de enfrentar.

*A receptividade é maior.*

Todo fotógrafo, quando resolve fazer trabalho pessoal começa a fotografar crianças, depois que ele vai para outras. E eu comecei a conhecer mais o Bresson, a ver livros de algumas pessoas e fiz uma assinatura da revista *Camera*, da Suíça, editada pelo Allan Porter. Essa revista, na verdade, foi minha grande formação na fotografia.

Teve uma época que eu era apaixonado por cinema. Antes de me tornar fotógrafo eu me envolvi muito com a questão do cinema, cheguei a escrever roteiros e queria fazer um filme. Isso no tempo que eu trabalhava no banco. Queria ser cineasta, achava maravilhoso.

*Ter uma câmera na mão e uma idéia na cabeça era o bordão da época, não?*

Eu acabei fazendo um filminho depois mas, na verdade, meu primeiro filme se acabou na batida que eu dei de carro e tive que pagar o conserto. E logo que eu comecei a me envolver com a fotografia acabei dispensando essa idéia do cinema. Nunca deixei de gostar de cinema, mas acabei me envolvendo muito mais com a fotografia.

*Com a revista suíça, você se envolveu com os autores europeus.*

O Porter era um editor fantástico e a revista era uma publicação internacional. Cada edição tinha uns quatro ensaios e três ou quatro

anúncios que sustentavam a publicação. Depois eu fui saber que o escritório da revista era um apartamentozinho pequeno. Uma coisa assim, bem simples. Era um cara dedicado, um apaixonado pela fotografia. Tinha um desenho gráfico maravilhoso, com papéis diferentes dentro



*Humberto Michalichuk*

da revista. Fiquei conhecendo um monte de fotógrafos. Diferentemente da *Popular Photography*, era uma revista pouquíssimo comercial. Ela vivia das assinaturas, três ou quatro anúncios, que tinham que seguir um desenho muito discreto, não podia ser uma coisa escandalosa.

Tinha também uma seção sobre livros fotográficos, então eu comecei a ter esse contato mais próximo das publicações de autores mesmo, e passei a pedir pras pessoas me trazerem livros de fora e, comecei a co-

nhecer essa questão da autoria fotográfica. Eu acho que a *Camera* foi uma parte importante assim na minha formação de fotógrafo. Eu lia todas os artigos.

*A circulação da revista era mensal?*

Era mensal e tinha uma qualidade gráfica muito boa. Eu assinei até que acabou a revista. Eu mandei fotos pra lá, os *Bóias-frias*, antes de sair o livro. O Desidério, da agência

de propaganda Múltipla, ia pra Suíça. Eu disse, “olha, faz um favor, leva essa caixa aqui e entrega”. Eu dei o endereço da *Camera* e da *Zoom*, que era uma outra publicação fantástica de fotografia, francesa. Ela tinha um formato grande assim e não era muito comercial. Tinha coisas muito boas, publicava japoneses. Mas a *Camera* publicava indianos, africanos, era muito boa a revista. Eu ficava admirado, deveria ter uma rede de contatos...

*Chegon a publicar os bóias-frias?*

Não. A *Zoom*, vinte dias depois mandou o pacote de volta, embrulhado no mesmo papel que eu mandei, ao contrário. E com uma cartinha que eu tenho até hoje. Já era impressa e dizia assim, “gostamos muito do seu material e tal, mas no momento...”. Aí, eu curioso com a *Camera*. Um dia escrevi pro editor e ele me respondeu com uma carta datilografada mesmo, mandando as fotos junto: “Gostei muito do teu material. Espero uma oportunidade pra encaixar. Aqui na revista as matérias têm que esperar muito tempo. Mas como isso aí é um material que o senhor pode estar precisando então eu estou devolvendo, mas no que eu puder vou pedir pra você, já sei as fotos que me interessam e tal. Mas tenha paciência, aguarde”. Aí eu falei, pô, acabou. Logo em seguida a revista acabou. Que pena, fiquei chateado.

*Isso foi quando o livro dos bóias-frias já estava concluído? Como foi o início dele?*

Eu comecei vários ensaios com características documentárias, mas nunca dei

continuidade. Era essa coisa de “documentarista de final de semana ou de férias” (não que eu ache que isso não possa ser feito, eu é que nunca consegui finalizar um trabalho desta forma). Ia para as praias de Santa Catarina e comecei a fazer um ensaio sobre pescadores. Até tinha umas coisas interessantes, mas nunca consegui se constituir num ensaio bom. Outro que eu comecei foi em Rio Branco do Sul, que é uma coisa que me arrependo até hoje de não ter conseguido continuar, era um ensaio que eu estava gostando e não deu certo.

Os bóias-frias vieram a reboque de uma pesquisa do Ipardes na qual trabalhavam minha irmã e minha cunhada. Eu me interessei e elas também se entusiasmaram com a idéia e eu comecei a pegar carona nas viagens delas. Isso foi em 76 que era a época que o Instituto abriu os olhos pra essa coisa do êxodo rural. Foi a época que Curitiba inchou, que vieram quase 500 mil pessoas pra cá. Curitiba dobrou a população de uma hora pra outra. Tanto que desativaram até a linha de passageiros da estrada de ferro, pra evitar que as pessoas migrassem.

*Durante quanto tempo você fotografou os bóias-frias?*

Eu fotografei de 76 até 80. Aí eu comecei a fazer as viagens por minha conta, pois já tinha feito alguns contatos, especialmente com a Fetaep, a Federação dos Trabalhadores na Agricultura. Às vezes me davam passagem, contatos com os sindicatos que acabavam disponibilizando um carro, me levando pros lugares. Sabiam onde ia ter uma colheita, onde

eram os pontos. Eu cheguei a viajar num caminhão de bóia-fria até as plantações, até as fazendas e nunca tive nenhum problema assim de alguém que quisesse me impedir.

*Nem os "gatos" ou os proprietários da fazenda?*

Era muito comum que o gato fosse o cara do caminhão mesmo, o motorista. Ele agenciava o trabalhador, levava até a roça e ficava lá esperando, com aquela cara de palhaço.

*Você falou que começou fotografando crianças pela facilidade do enfrentamento, como se deu a aproximação com os bóias-frias?*

Quando eu comecei a fotografar os bóias-frias, do momento que eu comecei a me dedicar à fotografia documentária passaram-se seis anos mais ou menos e eu já tinha um exercício grande de aproximação, de relação de troca com as pessoas. Tinha mudado muito minha fotografia, ela passou a ter uma característica de enfrentamento. Passou a ser uma fotografia quase retrato. Uma fotografia de olho no olho, ostensiva. Deixou de ser essa fotografia instantâneo sutil e passou a ser uma fotografia que envolvia sempre uma troca com a pessoa fotografada. Mesmo quando a pessoa não estava olhando pra câmera, ela sabia que eu estava fotografando, ou eu estava dentro da casa dela, assim.

*Uma coisa que chama a atenção na edição desse livro dos bóias-frias, que é uma coisa clássica dentro da antropologia visual: a forma da narrativa. Que lembra as seqüências do Balinese Character, a*

*documentação da cultura da Polinésia, feita de uma maneira quase linear.*

Eu nunca me envolvi com as questões da antropologia, mas muitas vezes as pessoas me classificam como tendo uma relação com a antropologia visual. Na verdade esse roteiro dos bóias-frias teve uma influência muito maior do cinema documentário que até pode ser antropológico. O Reginaldo Rosa Fernandes costumava dizer que algumas fotos dos Bóias-frias pareciam ter saído do cinema. Eu acho que têm cenas que aparecem nesse trabalho que têm uma característica de enquadramento cinematográfico.

*Mas quando você pensou o trabalho, você pensou conceitualmente ou no começo foi fazendo pra ver no que dava?*

Foi intuitivo. Não foi por conceitos. Foi já alguma influência de autores fotográficos, principalmente do pessoal da *Farm Security Administration* mas teve uma influência do August Sander, do Marc Riboud, que é essa coisa do retrato.

*Já mais pra frente João, falando do retrato, uma coisa que chama atenção no *Aparecidas* e no final do *Tu i Tam*, quando você volta a rever as famílias. No início você retrata as pessoas no ambiente natural, na casa delas e tal e depois chega o momento em que você começa a trabalhar com os fundos neutros, tirar as pessoas do espaço delas, isolar, colocar no ambiente neutro, como se dá isso, foi por acaso?*

Não, isso foi uma proposta pensada assim. O projeto *Aparecidas* foi todo elaborado antecipadamente, não aconteceu de for-

ma aleatória. Quando apresentei o projeto, a idéia era que no livro estivessem presentes as duas festas: de São Benedito e a festa da Padroeira. A festa da Padroeira acabou não entrando, embora eu tivesse fotografado alguma coisa, ela não teve a força da festa de São Benedito. Ela não ganhou espaço. E o livro, embora o nome permanecesse *Aparecidas*, ele ficou sendo só de São Benedito. Fotografei em 1999 e 2000.

*Dos seus trabalho, o Aparecidas, é o único que eu conheço no qual você tirou os pés do seu chão. Todos os outros têm muito a ver com a sua própria terra, com o Paraná. Foi uma época que você morou fora de Curitiba?*

É, eu estava morando fora de Curitiba. Eu conheci a festa de São Benedito, fiz uma série de fotos e vi que havia possibilidade de fazer um ensaio. *Aparecidas* foi patrocinado pela saudosa bolsa *Vitae* e eu tive que ter um projeto antecipado. Tinha que ter uma justificativa, como é que você vai usar o dinheiro. Então, desde o início o projeto estava estabelecido: teria uma parte que seria a festa mesmo e depois teria uma parte que seriam os personagens pinçados da festa e fotografados no fundo tradicional de fotografia, com uma lona. Eu já havia fotografado naquela mesma lona os *Carrinheiros*, coletores de papel pra reciclagem. A lona é o fundo mais tradicional da fotografia. No Brasil o Mário Cravo usa lona, o Rogério Reis, aquele fotógrafo do carnaval, também – tem até um livro, *Carnaval na Lona*.

A minha idéia era destacar o personagem do seu meio, da rua, isolar e trazer pra

um outro ambiente, olhar de outra maneira. A idéia, na verdade, era que fossem personagens individuais. Só que o grupo surgiu espontaneamente: na hora que você convidava um personagem vinha o grupo inteiro e aí surgiram os retratos de grupos que não foi minha intenção inicial, mas que eu me entusiasmei e que hoje gosto muito assim. Entrava ali a Congada inteira no estúdio que montei.

*E o trabalho dos polacos, que parece estar tanto nas suas origens, fale um pouco...*

Ele começou assim pelo fim de 1979, começo de 80. As fotos eram pra uma exposição que seria montada pelo Bادهp, Banco de Desenvolvimento do Paraná, que na época tinha uma sala de exposições administrada pelo Domício Pedroso. Seria em homenagem à visita do Papa João Paulo II a Curitiba. Eu já tinha feito algumas matérias pro Estadão lá em Araucária. Era uma coisa que me atraía muito, mas não tinha tido ainda a iniciativa de começar a trabalhar.

Na vinda do Papa cheguei a ir à União da Vitória e Cruz Machado em contato com descendentes. A Secretaria de Cultura do estado tinha intenção de fazer um *Caderno do Patrimônio (A represa e os colonos)*, sobre a etnia polonesa. Nesse momento não havia ainda um projeto de livro, mas várias circunstâncias foram se somando.

Mais uma coisa que ocorreu foi que duas acadêmicas estavam fazendo um trabalho na região do Rio Passaúna. E aí a gente fez uma parceria: elas me pagavam os filmes, eu cedia as fotos. Então teve várias circuns-

tâncias que foram construindo essa história dos polacos. A partir do material feito em Tomás Coelho e do material da colônia Murici antes da visita do Papa, a Secretaria da Cultura se interessou em patrocinar a documentação em Cruz Machado.

E a questão da Polônia, do Tam, veio com o cônsul polonês em Curitiba, que era um cara muito interessante, o Marek Makowski. Quando mostrei o material, ele disse: “Poxa vida, essas casas existem na Polônia ainda”, e começou a surgir a idéia de ir fotografar na região de origem.

O cônsul conseguiu me incluir numa programação em dois momentos. Uma exposição do material aqui do Paraná que ia fazer uma itinerância pela Polônia, foi pra Koszalin, pra Varsóvia e Cracóvia. E eles me incluíram num programa cultural pra eu ter chance de ter a viagem na Polônia patrocinada pelo estado. Era uma festa de canções e danças montanhesas, lá em Zywiez que era a cidade central nessa região de Beskid, e eu fiquei um mês fotografando. Participei da inauguração da exposição no norte da Polônia, depois fui pro sul e fiquei nessa festa montanhesa. Quem patrocinou os filmes, foi o Zé Antônio Baglioli, da Ótica Boa Vista.

*Essa ida pra Polônia qual era o objetivo?*

Nessas alturas eu já tinha publicado os *Bóias-frias*, então a idéia era a publicação de um livro. Eu não sabia como isso iria acontecer, mas já existia essa idéia desde, não digo do início do trabalho, mas já quando eu estava fotografando em meados dos anos 80 já

tinha a idéia assim. Então em 88, quando viajei, tinha consolidada a proposta do livro.

*Você tem uma idéia de quantas imagens você tem nesse segmento, da documentação dos polacos?*

Não tenho, porque quem fotografa faz muito material, mas nem tudo é fotografia efetivada. Posso ter lá 5000 imagens, mas efetivamente, de fotografia mesmo, deve ter muito menos que isso. Você fez 500, 300, não necessariamente todas aquelas fotos são efetivadas, se resolveram. Se você faz 10 fotografias, uma delas é fotografia, o restante são ensaios que você está caminhando para aquilo.

*Que critérios você adota quando você olha e fala essa é uma fotografia?*

Às vezes você sabe disso na hora que fotografa. Outras vezes você vai descobrir na hora que você faz a edição. É difícil de dizer o critério assim. É aquele fotograma que reúne mais a sua intenção no momento que você fotografou e que até, às vezes, mais tarde foi repensado. Quando você está fotografando é tudo muito intuitivo. Tem fotografias, por exemplo, aqueles retratos na lona, essas coisas são mais pensadas, mais elaboradas e tal. Mas muitas fotografias são intuitivas. São coisas que acontecem dentro daquele treino do fotógrafo, que é todo esse aprendizado que leva você a improvisar na hora. E às vezes a compreensão disso que se faz ali no momento de fotografar vem só depois. Nem sempre você consegue ser assim tão racional a ponto de definir tudo que você vai fazer ali naquele momento.

*E essa questão da cor, do preto e branco, como você entende esta opção?*

Veja só, existia um hábito entre os fotógrafos de imprensa de usar duas câmaras, com cor e preto e branco, era comum. Porque na medida que começava a ser mais comum o uso da cor na imprensa o cara sempre levava um cromo assim, na hora que ele achava que podia dar uma capa. Então eu acho que eu, quando comecei a fotografar, principalmente os bóias-frias, eu fotografava muito já dentro desse conceito que eu pegava de fotógrafos de imprensa. Essa coisa da cor eu nunca cheguei a resolver efetivamente durante um bocadinho de tempo, se eu ia querer o trabalho em cor ou em preto e branco. Os bóias-frias eu fiz em cor e preto branco, as mesmas fotos. Acabei optando pelo preto e branco. Eu tenho uma pequena coleção de bóias-frias que são fotos coloridas e eu gosto, mas o cromo era muito caro.

Já nos polacos eu tive mais facilidade com o cromo, pois quase sempre teve alguém que patrocinou os filmes. Acabou que eu fiz o livro em cores; a exposição na Polônia foi em cores e eu tenho uma exposição em preto e branco que apareceu no Museu Oscar Niemeyer. O consulado comprou uma coleção em preto e branco. No memorial polonês em Tomás Coelho, tem uma coleção em Ciba, comprada pela Prefeitura de Araucária.

Eu gosto muito de preto em branco, mas o livro eu decidi que tinha que ser em cores porque... é ver o livro e você vai entender que tem que ser em cores...

Acontece o seguinte: são dois trabalhos, embora tenham sido feitos ao mesmo tem-

po, eles têm duas leituras diferentes. A exposição é uma leitura e o livro é outra. Se eu fizesse o livro em preto e branco, ele teria uma outra leitura, sabe. Uma coisa engraçada isso.

*No livro tem os retratos que são preto e branco...*

Nos retratos eu queria uma coisa mais intimista, que trouxesse um primeiro plano forte e que não tivesse o ruído da cor. O preto e branco tem essa coisa de trazer mais intimidade e ter um ajuste de linguagem mais preciso. A cor é muito dispersiva.

*Como é que essa função da fotografia como memória? E como entra essa preocupação com o visual dentro do trabalho dos polacos?*

Essa questão da memória em muitos momentos surge na cabeça de qualquer fotógrafo e todo fotógrafo tem uma culpa, por alguma coisa que tenha deixado de fotografar e que desapareceu, que se perdeu. Mas, na verdade, embora também aconteça comigo, isso para mim não é assim tão forte. Eu tento falar, naquele texto final do livro, da preocupação muito maior de uma narrativa. Eu acho que a fotografia acaba se envolvendo na questão da memória independentemente até do fotógrafo querer ou não que isso aconteça. Hoje a fotografia tem uma função muito grande no estudo da história, por exemplo. Mesmo que a fotografia seja mentirosa, quando ela se junta a outros depoimentos e a outras fotografias, ela acaba prestando algum serviço à história. Mesmo que a intenção do fotógrafo não tenha sido a de fazer isso.

*Você citou o texto seu do livro dos polacos, que é bonito, sensível. Trata-se de uma nova forma de expressão, é uma coisa que te agradou fazer?*

Pra mim, escrever assim direitinho é difícil, tenho que trabalhar muito. Eu fiz uma matéria sobre Fernando de Noronha onde fotografei e escrevi. Eu tinha a passagem e precisava de dinheiro pra hospedagem lá em Fernando de Noronha, aí eu vendi a matéria pra revista. Disseram que tudo bem, mas que eu teria que fazer o texto também, e eu fiz. Foi um esforço muito grande, na verdade nunca pagaram o texto. Bem feito, quem mandou tirar trabalho do redator? Brincadeira, mas eu reclamo um pouco quando um repórter de texto faz as fotografias de uma matéria tirando trabalho do fotógrafo. Eu até tenho vontade de escrever mais, pra aprender mais, pra ficar mais fácil. Eu gosto de escrever sim.

*Como você vê o trabalho de fotografia da natureza? Você tem intenção de abordar esse tema em algum momento?*

Eu estou montando um projeto de livro que é exatamente dentro dessa área. Ele envolve essa questão da paisagem. Tem várias pessoas que já fizeram e que eu estou caminhando pra isso. Que é um projeto chamado Mar e Mata e que envolve todo esse complexo da mata atlântica, da restinga, do sistema estuário-lagunar, até a serra, no Paraná. Só que dentro de uma outra perspectiva assim, que envolve a população desses espaços. Quer dizer, como que o habitante desses lugares se insere dentro de toda essa questão de preservação, a

modificação da população. É uma coisa que eu venho fotografando há muito tempo e quero ver se consigo dar um arremate. Fazendo mais, procurando, vamos dizer, algumas profissões em extinção na região, algumas questões assim das modificações da forma de vida, o impacto da pesca industrial, do desmatamento, as dificuldades dos pescadores artesanais, a exploração excessiva das reservas de peixe. Ou ainda o palmiteiro que é um cara que antigamente fazia uma atividade legal e que não era predadora. Hoje em dia é uma atividade predadora e ilegal, mas faz parte da cultura dele e que ele não tem chance de mudar muito essa perspectiva. E têm dificuldades como o tráfico, pois há quem compre palmito e embale o palmito ilegalmente. Não adianta o Ibama e a Polícia Florestal irem atrás do palmiteiro e prender, se não for lá e não fechar aquela fabriqueta de palmito, o que é uma coisa complicada, porque a fabriqueta é do prefeito não sei de que cidade, ou é do amigo do prefeito. Na verdade, são ações que não levam a nada. Então estou indo pra esse caminho que as pessoas chamam de sócio-ambiental. E envolve novamente o preto e branco, eu pretendo ter alguns cadernos em preto e branco que são de paisagens. Principalmente paisagens da serra.

*Esse livro, você pretende buscar financiamento pra desenvolver?*

Vou credenciar na lei de incentivo à cultura.

*Eu queria cair um pouco nessa discussão da coisa do incentivo à cultura, das facilidades e das*

*dificuldades que se enfrentam nesse meio. Como você avalia isso?*

Eu acho que existem dificuldades. Por exemplo, o *Aparecidas* tirou proveito da Conta Cultura, do governo do estado, que era uma espécie de cortesia com o chapéu alheio porque o governo aceitava projetos credenciados pela lei de incentivo à cultura federal, tinha uma comissão que fazia uma avaliação e selecionava alguns projetos para receber dinheiro de renúncia fiscal do Imposto de Renda, federal, da Copel e da Sanepar. Isso é, o governo do estado não retirava um tostão da sua receita.

E na questão dos polacos havia um interesse em função de algumas unidades da Petrobrás estarem nessa região dos poloneses. A empresa tinha interesse de patrocínio, já acenou com essa possibilidade há muito tempo, dos livros dos polacos.

Têm muitas publicações que mereceriam, que estão credenciadas pelo Ministério da Cultura, que são projetos de qualidade e que não conseguem patrocínio. Porque esse patrocínio tem que vir de grandes empresas. E têm muitos projetos que são de má qualidade e que, por ter uma boa relação com o departamento de marketing de alguma empresa, são viabilizados.

Sem falar em questões mais complicadas que são de bancos que usam quase todo valor que eles poderiam estar apoiando outras iniciativas, para projetos específicos seus, pra criar seus institutos.

*Como você vê a produção contemporânea da fotografia no Brasil? Como ela é mostrada, como é*

*gerenciada, como são as pessoas que avaliam esses trabalhos?*

Isso é uma longa conversa porque a fotografia acaba seguindo diversas vertentes. Têm umas que se encaminham para esse âmbito das artes plásticas, das artes visuais e têm outras que continuam seguindo o caminho tradicional da fotografia, que também não deixa de ser contemporâneo. Hoje em dia se rotula muito, vamos dizer, como contemporânea uma fotografia que é mais conceitual, que se dirige mais para o âmbito das artes plásticas. E que ganha muita força com essa invasão de curadores que descobriram a fotografia anacronicamente, em geral, não têm uma vivência suficiente, um convívio histórico. Parece que a fotografia foi descoberta a partir do momento em que se aproximou das artes visuais.

Por outro lado, enquanto ela está próxima de uma proposta documentária narrativa, se afasta desses “modernos” conceitos da fotografia contemporânea. E isto parece alguma coisa que acontece mais no Brasil, pois a fotografia documentária em outros lugares tem todo um envolvimento com o mundo cultural. E aqui parece que se perde um pouco, esse movimento acaba sendo colocado como uma coisa um pouco ultrapassada assim, a ponto de você ver alguns fotógrafos que tiveram trabalhos muito importantes na área da fotografia tradicional, sendo instigados por curadores a entrar em outros limites, do que eles gostam de chamar fotografia contemporânea. É comum você ver grandes fotógrafos brasileiros que têm trabalhos maravilhosos, sendo pressionados e levados a se envolver com uma foto-

grafia, que não deixa de ser importante, mas que é usada como uma ferramenta de uma outra forma de expressão, que segue uma outra vertente diferente da fotografia tradicional, da fotografia documentária, da fotografia de imprensa, do retrato, até da fotografia de natureza, de paisagens e tal. Então eu não sei se o universo da cultura e das artes ganha muito com isso. A gente vai ter que esperar pra ver.

*De tudo isso que você está contando, da sua trajetória - você passou e continua tendo contato com a fotografia publicitária, tem todo esse trabalho na fotografia documentária, teve passagens pelo fotojornalismo - dá pra te pedir, ainda que meio didaticamente, como é que são essas diferentes linguagens: da publicidade, do documentário, do fotojornalismo, da fotografia artística?*

Isso é um pouco parecido com o texto. A fotografia publicitária está a serviço de um interesse comercial, se propõe a vender um produto, uma idéia, alguma coisa que tenha um retorno de mercado. Assim como um texto publicitário é diferente de um conto, uma narrativa ou uma poesia.

A fotografia autoral e documentária segue um caminho mais parecido com a literatura, com a poesia. A fotografia publicitária vai por outro caminho que não tem nada a ver com essa expressão pessoal, pois é uma fotografia encomendada, que se dirige a um interesse do mercado.

E têm outros caminhos assim, onde a fotografia é usada como técnica e separa-se dessa linguagem que a acompanha desde seu surgimento, que é uma linguagem própria.

Hoje você tem um universo quase gramatical da fotografia, que passa pelo retrato, pela paisagem, pelo documentário e até um pouco pela fotografia de imprensa, que tem essa coisa da narrativa também, embora mais imediatista. A fotografia de imprensa sempre corre atrás da notícia, de um fato jornalístico. Já a fotografia documentária e a autoral têm uma outra proposta diferente.

E tem uma outra fotografia que começa a fazer parte de um outro universo. Ela é apresentada hoje em dia pelos curadores como sendo contemporânea, mas na verdade ela vem sendo feita também há muito tempo, que é você usar a técnica fotográfica como um auxiliar nas artes visuais, estando muito mais próxima da pintura e das questões conceituais das artes plásticas. É uma técnica que se usa ali, que às vezes pode até utilizar elementos da linguagem fotográfica, mas segue um outro caminho. Então existem artistas fotográficos hoje em dia. Têm pessoas que usam a fotografia muito com esse conteúdo de artes plásticas, como a Rosângela Rennó ou a Juliana Stein, o Rogério Gomes, que têm um trabalho muito mais ligado a uma proposta de artes visuais do que a uma proposta narrativa e documentária.

Vivem anunciando o fim da fotografia tradicional, que é mais ou menos como anunciar o fim da escrita, o fim da poesia. Ninguém mais vai fazer fotografia documental porque os curadores não gostam, os curadores querem que se faça fotografia que se pendure e que venda. Já a fotografia documentária é uma proposta, pelo menos no meu caso, muito mais narrativa, aquilo do contador de história que eu falo naquele texto do livro.

*Toda a trajetória que você nos contou, foi uma trajetória de autodidata. Você chegou a fazer algum curso formal?*

Não, curso eu não fiz e nunca senti falta. Eu senti falta de ter, por exemplo, feito assistência para um fotógrafo interessante. Isso aí eu senti falta durante algum tempo. A única coisa que eu fiz foi uma oficina uma vez, que foi bem legal. Aliás, fiz duas oficinas de laboratório preto e branco. Uma com o Luiz Carlos Felizardo e outra com o Zé De Boni, nessas "Semanas de Fotografia da Funarte", em que os fotógrafos aprenderam a reincluir os cinzas dentro da fotografia.

*Não dá pra deixar de pedir sua opinião a respeito das mudanças nos equipamentos. Hoje existe muita coisa discutindo o equipamento digital. Você entra na Internet e tem milhões de álbuns pessoais colocados. Pra onde caminha toda essa acessibilidade, toda esta exposição na questão da imagem? Você mudou seu equipamento? Trabalha com digital, como é que você vê isso?*

Esta é uma coisa ainda que é muito nova pra você dizer. Eu, por exemplo, uso a fotografia digital na minha fotografia comercial. Na fotografia publicitária eu praticamente só uso digital. As nossas máquinas pra revelação de cromo estão desativadas há muito tempo. As nossas câmaras de película estão paradas também, elas estão completamente desvalorizadas, não valem nada. A gente está precisando comprar mais uma câmara digital, mas teria que vender todo equipamento por um preço irrisório para resultar em mais uma digital, todos os profissionais estão vendendo seus equipamentos de película para comprar digitais.

E, assim, um fotógrafo como eu acaba usando a câmara digital como usava a de película. Com uma vantagem que é maravilhosa: aquela coisa de você ver a fotografia imediatamente depois de fazer. Hoje há ainda algumas desvantagens, que não tem a mesma gama tonal que tem no filme, que é muito difícil imitar um Tri-X com a câmara digital. Pode ser que daqui algum tempo isso possa acontecer.

Eu estou fazendo um trabalho sobre umbanda em uma câmara digital e é ótimo porque nessa mistura de luzes que tem dentro de um terreiro de umbanda, você consegue um equilíbrio facilmente, você olha, cancela essa foto, faz outra e pronto. Mas, por exemplo, todos os retratos dos polacos foram feitos em película. E mesmo esse material que foi feito agora recentemente, foi feito em película. O que eu pretendo fazer nesse trabalho Mar e Mata também quero fazer em película. Talvez uma ou outra coisa em digital assim, que a digital tem outra vantagem: embora uma câmara digital de qualidade custe muito caro, você tem a vantagem da ausência dos custos do filme, revelação e a necessária digitalização para finalidades gráficas, hoje em dia até para fazer uma cópia...

*O resto do processo é mais barato...*

Quanto você fala de um livro fotográfico, que vai fazer fotos assim de um formato que não é muito grande, você vai ver que a qualidade da fotografia é quase comparável à da película.

A outra coisa é essa loucura, essa popularização, agora com a inclusão das câ-

maras no telefone celular. É uma coisa difícil de avaliar ainda. Hoje em dia a fotografia entra em lugares que o filme nunca pensou em entrar. Ela se tornou um objeto íntimo. A câmara tem uma objetiva que você vira pra você e faz um auto-retrato e manda pra tua namorada. E não é só isso. É uma coisa que eu acho que ninguém tinha imaginado.

*Sociologicamente acho que a gente vive um momento especial, pra onde vai caminhar isso?*

Pra você ver, quando eu fui lá pra Fernando de Noronha eu ficava admirado assim, lá você aluga câmaras digitais com estojo estanque. Já tem um laboratório que revela, então você faz fotografia ali e pronto. Gente que nunca pensou em fotografar, faz fotografia submarina, e já vai ali e tem um lugar que pega a memória, descarrega, dá a cópia e você sai vendendo os peixinhos coloridos no alburninho de plástico. Esse charme do fotógrafo que você perguntou no começo e que instituiu essa figura, aos poucos, pra muitos perdeu o encanto. A verdade é que se tornou muito mais simples fazer uma fotografia de qualidade razoável. A captura digital, o auto-foco, a exposição automática, as centenas de programas para otimizar as fotografias, os postos de serviço, tudo isso está a disposição de qualquer pessoa a preços razoáveis. Como também se tornou mais fácil de escrever melhor, com os programas de correção de texto e até de concordância e pontuação. O que não torna ninguém poeta ou escritor.

Agora, nesse momento, há uma desestabilização do mercado fotográfico comercial, publicitário. Porque qualquer pessoa fotografa. Aparentemente com muito mais

qualidade do que fotografava anteriormente. Claro que a grande maioria dessas fotografias não tem qualidade gráfica ou tem uma qualidade gráfica muito precária. Mas até que isso consiga ser assimilado pelo mercado, vai acontecer muita coisa. O trabalho que eu fazia, que muitos fotógrafos faziam, está sendo feito pelo funcionário do departamento de marketing. A empresa compra uma câmara de alta resolução e diz: vai lá e fotografa!

*Ele erra 30 vezes, mas na trigésima primeira sai uma que dá pra usar.*

Eu acho que isso é uma coisa que vai ser entendida pelo mercado. Isso já é uma coisa diferente do que a gente estava falando antes, que é essa explosão assim da fotografia digital em todos os momentos. Me ofereceram um telefone com câmara e eu vou pegar, vou fazer parte dessa loucura. Tem uma câmara que a objetiva se move. Você vira pra cá e você se vê na telinha, faz careta, mostra a língua. Então tudo isso se tornou um objeto de uso pessoal.

*Mas não é íntimo, pois está na Internet. Tudo "publicizado", e acho que a grande diferença é isso. Nossa geração escrevia diários. Os meninos não muito, mas as meninas escreviam diários, eram todos fechadinhos, a gente andava com chave, ninguém podia ter acesso. Hoje é tudo absolutamente "publicizado". O grande interesse é que esteja mesmo, que todo mundo tenha acesso, que todo mundo veja.*

É impressionante. Eu fico pasmo assim. Outro dia eu estava no restaurante e tinha dois casais, eles puseram a camarazinha

numa espécie de tripézinho e eu não sei se ela ficava filmando, mas viravam pro outro lado e pro outro, e os casais riam. No shopping estavam várias mocinhas, duas faziam papel de gays, ou eram, e estavam se beijando na

boca e se fotografando. E enviando essa foto por telefone pra algum outro lugar. Isso veio pra ficar. Qual vai ser o impacto social disso na própria fotografia a gente ainda não sabe.

As fitas foram transcritas pela Juliana Alves Ferreira.

Elza Oliveira Filha é formada em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, mestre em Sociologia pela mesma instituição e doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Atuou na imprensa diária durante mais de 20 anos, trabalhando nos jornais O Estado do Paraná, Folha de Londrina, Estado de São Paulo e O Globo. Atualmente é professora nos cursos de Jornalismo da UniBrasil e da UTP.