

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE – Pós-Graduação – *Lato Sensu*
Arte: Crítica e Curadoria

ROBERTA MAIORANA

EVANDRO TEIXEIRA: FOTOGRAFIA EM MOVIMENTOS

São Paulo
2019

Roberta Maiorana

EVANDRO TEIXEIRA: FOTOGRAFIA EM MOVIMENTOS

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Coordenadora Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Professora Dra. Elaine Caramella

**São Paulo
2019**

ROBERTA MAIORANA

EVANDRO TEIXEIRA: FOTOGRAFIA EM MOVIMENTOS

Aprovado em: São Paulo, ____/____/ ____

BANCA EXAMINADORA

*Aos meus filhos Anette e Antonio Pedro.
À minha professora-orientadora e amiga,
Dra. Elaine Caramella, que sempre me
encorajou.*

*A Deus e à Arte, que estão sempre me
ensinando e despertando para o exercício
da pesquisa, o que me permite enxergar,
ler e escrever através do olhar de um
mundo mais justo e livre.*

“Adoro princípios, tenho horror a regras”

Henry Cartier Bresson

RESUMO

Evandro Teixeira, desde o grande período da fotografia documental, trabalhou anos com fotojornalismo e segue até os dias atuais, participando desde então de exposições coletivas e individuais como artista.

A presente monografia consiste no estudo de quatro interesses para a construção de um caderno de curadoria, que são: os aspectos da história da fotografia, a linguagem fotográfica, as relações do artista e sua história.

O fotógrafo trabalha questões políticas, poéticas, plurais e atenta ao homem no que tange às reações humanas: sejam elas coletivas, sociais ou comportamentais. Assim, seu trabalho pode ser classificado como atemporal, onde a importância não se limita só ao passado, mas se mantém no presente e no futuro com a sua obra – contribuindo para a história social e política do país.

Na arte de Evandro, é importante que se repare cada olhar e detalhe. De maneira consciente ou não, nos chama atenção a profundidade poética presente em suas obras. Daí a importância de um caderno em um projeto curatorial.

A pesquisa foi amparada na investigação ao acervo pessoal de fotografias do artista, três visitas à casa do fotógrafo no Rio de Janeiro conversando com ele e um trabalho de mais de um ano de pesquisa. Paralela às pesquisas e entrevistas, foi feita ainda comparações com obras de outros importantes fotógrafos da história da fotografia.

Conhecendo de perto a obra do artista, a escolha do tema presente, poderá posteriormente, gerar a concepção de um livro que registre e eternize, de maneira narrativa e ilustrativa, o seu olhar autoral, principalmente enquanto esteve como testemunha de movimentos ocorridos no Brasil.

Palavras-chave:

Evandro Teixeira, fotografia, subjetividade, poética, fotojornalismo.

ABSTRACT

Evandro Teixeira, since the great period of documentary photography, has worked for years with photojournalism and continues to the present day, participating since then in collective and individual exhibitions as an artist.

This monograph consists of the study of four interests for the construction of a curated notebook, which are: the aspects of the history of photography, the photographic language, the relations of the artist and his history.

The photographer works on political, poetic, plural issues and attentive to man regarding human reactions: whether collective, social or behavioral. Thus, his work can be classified as timeless, where the importance is not limited only to the past, but remains present and future with his work - contributing to the social and political history of the country.

In Evandro's art, it is important to note every look and detail. Whether consciously or not, we are struck by the poetic depth present in his works. Hence the importance of a notebook in a curatorial project.

The research was supported by the investigation of the artist's personal collection of photographs, three visits to the photographer's house in Rio de Janeiro talking to him and a work of more than a year of research. Parallel to the research and interviews, comparisons were made with works by other leading photographers in the history of photography.

Knowing closely the artist's work, the choice of the present theme, may later generate the conception of a book that records and eternalizes, in a narrative and illustrative manner, his authorial look, especially while witnessing movements that occurred in Brazil.

Key words:

Evandro Teixeira, photography, art, subjectivity, journalism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - UM DOS 600 RETRATOS DE ÍNDIOS AMERICANOS FEITOS EM 1877	14
FIGURA 2 - GEORGIA ENGELHARD, 1921. FOTO DE ALFRED STIEGLITZ.....	16
FIGURA 3 - TERMINAL DA TERCEIRA CLASSE, 1907. FOTO DE ALFRED STIEGLITZ.....	17
FIGURA 4 - FOTOGRAFIA DA GUERRA DA CRIMÉIA.....	18
FIGURA 5 - GUERRA CIVIL AMERICANA . FOTO DE ROGER FENTON (1819-1869).	19
FIGURA 6 - JUSCELINO KUBITSCHKEK E LÚCIO COSTA. FOTO DE JEAN MANZON	21
FIGURA 7 - A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	22
FIGURA 8 - PARADE - HOBOKEN, NEW JERSEY, DO LIVRO THE AMERICANS . FOTO DE ROBERT FRANK.....	23
FIGURA 9 - THEOLOGIAN, BURMA - CATÁLOGO THE FAMILY OF MAN. FOTO DE BERT HARDY.....	25
FIGURA 10 - ENGLAND - CATÁLOGO THE FAMILY OF MAN, P. 131. FOTO DE BERT HARDY.....	25
FIGURA 11 - FOTO DE ANDRÉ KERTÉZ	26
FIGURA 12 - FOTO DE AUGUST SANDER.....	27
FIGURA 13 - FOTO DE BRASSAI	28
FIGURA 14 - MICHEL GABRIEL, RUE MOUFFETTARD, 1952. CATÁLOGO HENRI CARTIER BRESSON. P. 16. A PROPOSTO DI PARIGI. FOTO DE HENRY CARTIER BRESSON	29
FIGURA 15 - PINTURA DE DELACROIX (1830) A LIBERDADE GUIANDO O POVO	31
FIGURA 16 - PASSEATA DOS 100 MIL, 1968. ACERVO DO ARTISTA . FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	31
FIGURA 17 - PINTURA DE HONORÉ DAUMIER, 1862.....	33
FIGURA 18 - LIVRO THE AMERICANS, 1958. FOTO DE ROBERT FRANK.	33
FIGURA 19 - NO CAMINHO PARA CASA, EUA. CIDADE DE NOVA YORK, 1959. BROOKLYN GANG. FOTO DE BRUCE DAVISON.	34
FIGURA 20 - ÁFRICA DO SUL, 1968. JOVEM NEGRA, QUASE UMA CRIANÇA AINDA, CUIDA DE BEBÊ PARA UM FAMÍLIA BRANCA. FOTO DE IAN BERRY.....	34
FIGURA 21 - FOTO DE JOSEH KOUDELKA	35
FIGURA 22 - PIETRO PAOLA SAVORGNAN DI BRAZZA, SEM DATA. FOTO DE FELIX NADAR.	38
FIGURA 23 - ESPELHO, ESPELHO MEU, A CONDESSA DE CASTIGLIONE – SEC XIX. FOTO DE PIERRE PIERSON.	39
FIGURA 24 - PASSEATA DOS 100 MIL, RIO DE JANEIRO, 1968. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	46
FIGURA 25 - MOTOCICLETA DA FAB, RIO 1965. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	47
FIGURA 26 - LIBÉLULAS POUSADAS SOBRE BAIONETAS, RIO DE JANEIRO. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	48
FIGURA 27 - FOTO DE CAPA DO LIVRO DE CANUDOS 100 ANOS, 1997. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	50
FIGURA 28 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	54
FIGURA 29 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA	55
FIGURA 30 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	56
FIGURA 31 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA	65
FIGURA 32 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA	66
FIGURA 33 - TOMADA DO FORTE COPACABANA, RIO 1964.FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA	67
FIGURA 34 - ESTUDANTE NA ESCADARIA DO THEATRO MUNICIPAL, RIO DE JANEIRO, 1968	67
FIGURA 35 - “MOMENTO DE TRÉGUA”, ESTUDANTE APÓS PROTESTO, RIO DE JANEIRO, 1968. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	68
FIGURA 36 - FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	68
FIGURA 37 - CAÇA AO ESTUDANTE, SEXTA- FEIRA SANGRENTA, RIO DE JANEIRO, 1968. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	69
FIGURA 38 - QUEDA DO MOTOCICLISTA DA FORÇA AÉREA BRASILEIRA, ATERRO DO FLAMENGO, RIO DE JANEIRO, 1965. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	69
FIGURA 39 - PASSEATA DOS CEM MIL, CINELÂNDIA, RIO DE JANEIRO,1968. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	70
FIGURA 40 - REPRESSÃO POLICIAL DURANTE A MISSA DO ESTUDANTE ÉDSON LUIS,CANDELÁRIA RIO DE JANEIRO, 1968. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	70
FIGURA 41 - FILHA DO BRASIL, 2019.....	71
FIGURA 42- ATLETA DO POSTO 8, IPANEMA, RIO DE JANEIRO, 2012. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.....	72
FIGURA 43 - FOTO DE	72
FIGURA 44 - MUSAS DO POSTO 9, IPANEMA, RIO DE JANEIRO, 1969. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	73
FIGURA 45 - FOTO DE	74
FIGURA 46 - FOTO DE	74
FIGURA 47 - CASAMENTO EM PARATI, RIO DE JANEIRO, 1969. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	75

FIGURA 48 - FOTO DE	75
FIGURA 49 - MENINOS, MORRO DA MANGUEIRA, RIO DE JANEIRO. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	76
FIGURA 50 - FOTO DE	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
FIGURA 51 - FOTO DE	77
FIGURA 52 - MORTE DE TRAFICANTE, VILA DO JOÃO, RIO DE JANEIRO, 1988. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	78
FIGURA 53- FOTO DE	79
FIGURA 54 - CRIANÇAS ESPERANDO NA FILA DO DOCE, FESTA DE COSME E DAMIÃO, QUINTINO, RIO DE JANEIRO, 1976. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	80
FIGURA 55 - ROMEIROS, RUMO A BOM JESUS DA LAPA, BAHIA, 1973. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	81
FIGURA 56 - BOM JESUS DA LAPA, BAHIA, 1973. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	81
FIGURA 57 - RODOVIÁRIA, RIO DE JANEIRO, 1977. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	82
FIGURA 58 - FOTO DE	83
FIGURA 59 - FOTO DE	84
FIGURA 60 - FOLIÕES APÓS O DESFILE, SAMBÓDRAMO, RIO DE JANEIRO, 1988. FOTO DE EVANDRO TEIXEIRA.	85
FIGURA 61 - FOTO DE	86
FIGURA 62 - FOTO DE	87
FIGURA 63 - FOTO DE	87
FIGURA 64 - FOTO DE	88
FIGURA 65 - FOTO DE	89
FIGURA 66 - FOTO DE	90
FIGURA 67 - FOTO DE	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ASPECTOS RELACIONADOS À HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	13
2. EVANDRO TEIXEIRA: VIDA E SINGULARIDADES	40
3. LINGUAGEM FOTOGRÁFICA	53
4. RELAÇÕES.....	58
4.1. Barthes e Evandro Teixeira.....	58
4.2. Bresson- Evandro Teixeira.....	61
5. CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXOS	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

No dia 31 de março de 1964, o golpe político-militar deu início ao mais longo período ditatorial da História do Brasil. O lema do regime foi “Segurança e Desenvolvimento” e duraria por mais de vinte anos, desde que foi estabelecido em 1964.

O fotógrafo Evandro Teixeira era contra o Golpe Militar, mas achava que sua função era lutar com a arma que tinha, ou seja, a sua câmera fotográfica. Na madrugada do dia 31 de março de 1964, durante uma chuva intermitente que envolvia a cidade do Rio de Janeiro, o fotógrafo recebe o telefonema de um militar, amigo seu do Exército, Capitão Leno, que o informaria que os militares tinham acabado de invadir o Forte de Copacabana do Rio de Janeiro.

Leno deixou escapar que estava a caminho do Forte, Evandro que nessa época já trabalhava no Jornal do Brasil e, juntamente com a equipe do jornal já vinham observando os conflitos desde os dias anteriores ao Golpe. Evandro pediu ao Capitão para acompanhá-lo até o Forte. Ele consegue entrar passando-se por militar, na carona do capitão. Entrando no Forte, o sentinela bate continência a Leno e Evandro o imita.

O amigo de E. Teixeira só deixou ele adentrar na condição que, caso fosse descoberto, ele jamais o deletaria. Com sua Leica, escondida debaixo da camisa, com bastante agilidade, ele fotografou os oficiais à paisana, nas primeiras ações do regime ditatorial no poder.

Ficou conhecido por ter sido o único fotógrafo a entrar no Forte e ter registrado a chegada do General Humberto Castelo Branco, primeiro Presidente do regime militar brasileiro.

Daí meu interesse pela fotografia de Evandro Teixeira.

Além da clara posição política, ele pensa a fotografia como algo singular, deixando suas marcas de vida no modo mesmo de fotografar, a vida é para ele traços roubados pela máquina fotográfica. Nosso objetivo com esse estudo é construir um Caderno curatorial, pois pretendemos futuramente fazer a curadoria de E. Teixeira.

Por isso, essa monografia está organizada da seguinte maneira: No capítulo 1, temos os aspectos da história da fotografia, que dá um aparato técnico conceitual, amparado nas mudanças do meio fotografia; no capítulo 2 (Evandro

Teixeira: vida e singularidades) objetiva-se evidenciar a indivisível relação entre vida e olhar fotográfico; no capítulo 3, a linguagem fotográfica e, no capítulo 4, as relações.

Na Conclusão, é feita a curadoria de trabalhos de Evandro Teixeira, através da divisão em núcleos, fazendo a leitura de cada um.

1. ASPECTOS RELACIONADOS À HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Desde os primórdios do Daguerreótipo¹, as minorias étnicas e as comunidades marginalizadas já eram uma preocupação dos fotógrafos. O professor do Museu de História Natural de Paris, Étienne Serres (1786-1868), foi um dos primeiros a entender o valor da fotografia para estudos etnográficos. Formou uma equipe de fotógrafos no início da década de 1840, para desenvolver este meio e, assim, incluiu Louis-Auguste Bisson (1814-1876) e Henri Jacquot (1809-1873).

Em todo o mundo, as décadas seguintes transportaram um significativo aumento no número de estudos fotográficos de povos. Mas, poucos trabalhos foram extensivos e, tecnicamente, realizados, como os 600 retratos de índios americanos (1877).

Já em 1900, os fotógrafos se utilizavam de diversos questionamentos para a representação das sociedades. Ao invés de retratos coreografados, cada vez mais, eles registravam pessoas em ambientes cotidianos. Avançou, dessa forma, a representação das classes trabalhadoras para um documentário social; tornando-se mais sutil e sensível para os fotógrafos fazer registros das comunidades ao redor do mundo.

¹ Daguerreótipo: Primeiro processo fotográfico, cuja descoberta data de 1839, tomando o nome de seu inventor, Louis Jacques Mandé Daguerre. A imagem era um dispositivo direto sobre placa de cobre prateado e polido, que era sensibilizada com vapores de iodo ou de bromo.



Figura 1 - Um dos 600 retratos de índios americanos feitos em 1877

Alfred Stieglitz fotógrafo americano nascido em Hoboken, Nova Jersey, em 1864, foi o pioneiro no uso profissional de pequenas câmeras portáteis e o primeiro fotógrafo a ter obras no acervo de importantes museus como o de Boston, Nova York e Washington.

Filho mais velho de um comerciante de tecidos, estudou em Nova York até que a família se mudou para a Europa. Começou a estudar engenharia na Politécnica de Berlim (1883), mas, meses depois, abandonou o curso para dedicar-se, exclusivamente, à fotografia.

Ainda estudante, iniciou a luta pelo reconhecimento da fotografia como arte criativa comparável à pintura. Os trabalhos realizados por ele (1883-1910) na Europa e nos Estados Unidos, onde voltou a viver, em 1890, mostram inovações técnicas que, na época, eram tidas como impraticáveis.

A maioria das fotografias de Stieglitz tinha uma forte influência pelos valores estéticos herdados da pintura tradicional, isso até os seus quarenta anos de idade. Stieglitz teve pelo menos três vidas como fotógrafo e na produção de cada uma delas, um corpus impressionante e distinto dos demais.

Após o início dos anos 20, seu trabalho foi se internalizando, cada vez mais introspectivo, expressava às vezes uma solidão imperiosa e secreta daquele gênio frente à morte.

Antes da virada do século, já fazia fotos na neve, na chuva e à noite. Também se dedicou à divulgação da pintura moderna nos Estados Unidos. Organizou as primeiras mostras de Rodin (1908), Matisse, Toulouse-Lautrec, Cézanne e Picasso. Promoveu ainda jovens pintores americanos, entre os quais Georgia O'Keeffe, com quem se casou, em 1924.

Aos cinquenta anos criou o retrato de Georgia Engelhard, num momento que se encontrava no auge de seu poder criativo. A fotografia expõe e resolve muitas questões centrais que o inquietaram durante toda a sua carreira.

A foto é um retrato irresistível, onde existe uma notória presença física e psicológica de uma bela criança estival. No formato básico de um instante corriqueiro, o fotógrafo cria um desenho de grande expressividade; a silhueta e o gesto do corpo da menina retratam o desembaraço e a potência de uma mola sob tensão.

A integração da fotografia é através da luz, o que também é uma presença. Não existe tom, nenhuma textura fica sem solução, porque de um canto ao outro, funciona como uma leve tapeçaria delicada. A luz fundamenta um espaço perfeito.



Figura 2 - Georgia Engelhard, 1921. Foto de Alfred Stieglitz

Criou, editou e publicou a revista *Camera Work* (1903-1917), que, entre outras conquistas, conseguiu quebrar a resistência à exposição de fotografias nos museus de arte americanos. Morreu em 13 de julho de 1946, em Nova York.

Alfred Stieglitz também foi membro pioneiro dos círculos fotográficos de Nova York no início do século XX e a influência dele para o processo da fotografia, da construção pictórica à *Terminal da Terceira Classe*, ilustrando o modo como Stieglitz combinava a clareza modernista.

Sua observação documental detinha uma profunda preocupação com a composição e a forma. Em viagem, de Nova York a Paris, no navio *SS Kaiser Wilhelm II*, fez o registro com enquadramento rigoroso e destacou a cena animada no convés da classe econômica do navio; ao mesmo tempo em que passageiros da classe mais baixa interagem nos alojamentos próximos.



Figura 3 - Terminal da Terceira Classe, 1907. Foto de Alfred Stieglitz.

O fotojornalismo, rapidamente, progrediu para um desempenho melhor na vida cotidiana; evoluindo para ilustrar matérias sobre guerra, política e sociedade. Além de esportes, cultura e indústria do entretenimento.

Após a Revolução Industrial² (1760-1900), novos hábitos de consumo foram adquiridos pela sociedade, graças ao processo de produção em massa.

Essa novidade no consumo em larga escala faz com que aparecessem novos consumidores em vários lugares do mundo. A fotografia ganhou força e

² A Revolução industrial foi um conjunto de mudanças que aconteceram na Europa nos séculos XVIII e XIX. A principal particularidade dessa revolução foi a substituição do trabalho artesanal pelo assalariado e com o uso das máquinas.

adquiriu status de registro da verdade. A linguagem visual conquistou força. Diferente do que era dito ou lido, a imagem não era contestada, porque, caso a coisa retratada estivesse estava na fotografia, então tinha existido ou acontecido.

Na década de 20, na Alemanha, o cenário começa a mudar. Surgem investimentos em tecnologia, o que possibilita aos alemães a inventarem novas câmeras fotográficas de 35 mm, como a Ermanos e a Leica, que eram bem menores, com objetivas mais luminosas e que fez dispensar o flash, aumentando a possibilidade de se ter uma foto sem interferir diretamente no acontecimento registrado.

A primeira fotografia que teve um destaque nos meios de comunicação de massa foi a cobertura da Guerra da Crimeia³, pelo The Illustrated London News⁴. Após a introdução do meio tom na impressão do The Daily Graphic⁵, de Nova York, em 1880, as fotografias progressivamente passaram ser um elemento básico do noticiário.



Figura 4 - Fotografia da Guerra da Criméia

³ A Guerra da Crimeia foi um conflito que se estendeu, de 1853 a 1856, na Península da Criméia, no Mar Negro, no Sul da Rússia e nos Bálcãs. Envolveu, de um lado, o Império Russo e, de outro, a Coligação Integrada pelo Reino Unido, França e reino da Sardenha, formando a Aliança Anglo-Franco-Sarda e o Império Otomano (atual Turquia). A coligação contou também com o apoio do Império Austríaco para conter o avanço da Rússia.

⁴ The Illustrated London News foi o primeiro jornal ilustrado semanal do mundo. Fundado em 1842, na Inglaterra, foi publicado regularmente até 1971.

⁵ The Daily Graphic foi o primeiro jornal americano ilustrado. Fundado em 1873, em NY, foi publicado até 1889.

A Guerra Civil Americana,⁶ em ambos os lados do conflito, teve cobertura fotográfica de grande relevância, e evidenciou o potencial do meio. Até a década de 1920, com os elevados custos da fotografia, as gravuras ainda desempenhavam um papel equivalente. O desenvolvimento da fotografia com flash e a maior portabilidade das câmeras aumentavam as coberturas jornalísticas.

Já em 1921, com a chegada do telefoto, as redes poderiam enviar as fotos com celeridade. De 1930 até o final de 1950, a era do ouro que se cumpriu compreendeu as três décadas. Período que acompanhou mudanças admiráveis na fotografia social, criminal e esportiva, quando os fotojornalistas se aproximavam da ação, cada vez mais, por cobrirem os principais conflitos da época.

Muitas vezes, o fotojornalismo é a primeira oportunidade e a única. O fotógrafo precisa ter psicologia/expertise, trabalhar de modo que as pessoas possam aceitá-lo e também ter conhecimento do ser humano. Não pode haver movimentos que demonstrem a própria personalidade.



Figura 5 - Guerra Civil Americana . Foto de Roger Fenton (1819-1869)

⁶ A Guerra Civil Americana envolveu o Norte e o Sul do país, de 1861 a 1865, para definir a situação da escravidão na América.

O fotojornalismo no Brasil, paralelamente aos acontecimentos que envolveram o surgimento do fotojornalismo na Alemanha, começaram a aparecer na década de 20, quando surgem os primeiros registros dessa atividade.

Os repórteres fotográficos, que chegavam às redações brasileiras nessa primeira época, eram fotógrafos apresentados pelos amigos dos proprietários de jornais que, na época, dispunham de uma câmera fotográfica.

A partir da década de 40, o fotojornalismo brasileiro sofre uma grande transformação. Com o fim do Estado Novo, em 1945, e o fim da censura imposta pelo governo, durante esse período, a revista O Cruzeiro resolve reformular seu padrão técnico e estético. Inovou a combinação entre linguagem escrita e linguagem visual, pois adotou o grande formato e melhorou sua definição gráfica.

Assim, foi possível começar um jornalismo mais crítico e isso se refletiu nas fotos. A revista O Cruzeiro foi pioneira a abrir as páginas às imagens do homem simples, do negro e do índio. Ao deixar de ser cúmplice da autoridade, a revista abandonou a fotografia oficial, sisuda, do início do século e adotou uma outra, mais criativa e com beleza plástica (MENDES, 2019).

Em 1940, chega ao Brasil o fotógrafo francês Jean Manzon (1915-1990). Escolhe a cidade do Rio de Janeiro e, lá, torna-se um dos expoentes do fotojornalismo brasileiro e do jornalismo cinematográfico; onde começa a trabalhar na revista O Cruzeiro e lança o conceito de ensaio fotográfico no Brasil.

No entanto, outros nomes de fotógrafos como José de Medeiros (1921-1990), David Nasser (1917-1980), Flávio Damm, Erno Schneider (1901-), entre outros, formaram uma geração de grandes e importantes fotógrafos do Brasil.



Figura 6 - Juscelino Kubitschek e Lúcio Costa. Foto de Jean Manzon



Figura 7 - A construção de Brasília. Foto de Evandro Teixeira.

A fotografia documental, por sua vez, busca os temas com maior profundidade do que as manchetes diárias podem abranger. Isso, a partir da etnografia e da guerra, com as mudanças no mundo natural e nas condições sociais.

Conforme a figura 4, anteriormente apresentada, o trabalho dos fotógrafos que cobriam a Guerra da Crimeia e a Guerra Civil Americana, em meados do século XIX, eram retratos documentais no campo de batalha como *Yorktown, Virgínia* (1862), de Mathew Brady (1822-1896). Seguindo os trabalhos de ativistas sociais como Henry Mayhew (1812-1887), esses fotógrafos se inspiraram e participaram de estudos geológicos e topográficos.

Fotógrafos urbanos começavam a documentar a vida dos pobres e desfavorecidos. Nos anos de 1930, a produção dos fotógrafos da Farm Security Administration refletiu para que os trabalhos evoluíssem em direção ao ativismo.

Já na década de 40, quando surge o macarthismo, há uma interrupção dessas práticas. Porém, por meio dos trabalhos dos fotógrafos Ian Berry (1934) e Martin Parr (1952) essas atividades continuaram na Grã-Bretanha com o fotógrafo Robert Frank (1924-2019), da série *Os Americano* (1958), o estudo dos ciganos feito por Joseh Koudelka (1938) e as pesquisas épicas de Sebastião Salgado.

Hoje, o trabalho documental fotográfico é mais bem representado em monografias e exposições.



Figura 8 - Parade - Hoboken, New Jersey, do livro The Americans . Foto de Robert Frank.

O entendimento de humanismo se aprofundou em meio às cinzas de um mundo destruído pela guerra e filiou um desejo de retratar com inclinação a condição humana.

Na década de 1930, a origem da esquerda política francesa une-se com um movimento livre unificado, na tentativa de reparar o imenso custo humano da Segunda Guerra Mundial. A fotografia humanista registra o dia a dia, o modo como a vida se estendia nas ruas, cafés e bares e com pessoas comuns. A simplicidade das imagens que surgiam, foi o que tornou as melhores e memoráveis imagens.

Fotografias captadas por sentimentos experimentados por todos, no entanto permanecem impessoais para os modelos. As imagens evocavam o trabalho de André Kertész (1894-1985), August Sander (1876-1964) e Brassai (1899-1984).

Porém, o movimento foi liderado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004), quando as imagens captadas por ele apareciam em primeira mão nas revistas, como também de muitos contemporâneos dele, no movimento. E, posteriormente, alcançariam as galerias.

Muitas das fotografias eram encenadas, mas isso não importava muito. Pois, como dizia Cartier-Bresson: “a essência era capturar o momento decisivo. O instantâneo perfeito do sentimento ou ação humana”, explica.

O curador Edward Steichen (1879-1973), diretor do departamento de fotografia do MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, em 1955, fez a exposição “The Family”, em que expôs quinhentas e três fotografias, de duzentos e setenta e três fotógrafos, oriundos de sessenta e oito países. A exposição começou no MoMA, em Nova York. A mostra tinha como objetivo, nas palavras do próprio Steichen “explicar o homem ao homem”.

Na época, foi considerada uma exposição de fotografia humanista, representando trabalhos dos principais fotógrafos envolvidas. A exposição foi vista por mais de nove milhões de pessoas, depois de ter percorrido o mundo. Faziam parte três imagens de Bert Hardy (1913-1995), entre elas, a fotografia Gorbals Boys.

Roland Barthes⁷ ao falar sobre essa exposição afirmou que a exposição era a construção de um mito, o produto de um humanismo convencional em que toda a gente nasce e morre da mesma maneira, humanismo esse que nada diz a ninguém.

⁷ <https://i1.wp.com/www.photography-now.com/images/Bilder/gross/25725.jpg>

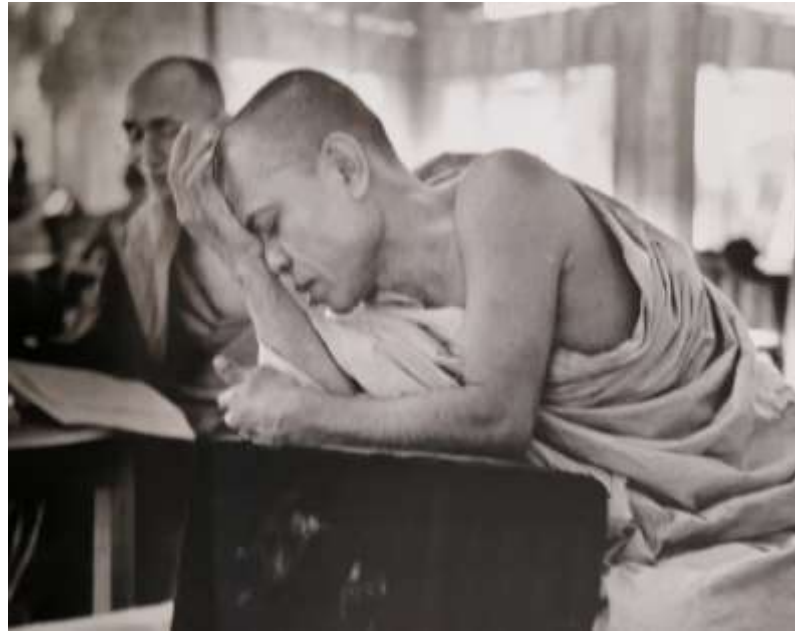


Figura 9 - Theologian, Burma - Catálogo The Family of Man. Foto de Bert Hardy.



Figura 10 - England - Catálogo The Family of Man, p. 131. Foto de Bert Hardy.

Para Bresson, o assunto mais importante era o homem, a vida humana, curta, frágil e ameaçada. Grandes fotógrafos que eram amigos dele preocupavam-se com os monumentos, o elemento natural, geológico, com a paisagem. Bresson dedicava-se exclusivamente ao homem, ao mais urgente.

Não separava aleatoriamente o homem do meio, o objetivo servia de cenário significativo. Usava os cenários para situar os atores, dar a importância que eles têm e com o respeito que era devido assim tratá-los. “Um fotógrafo não deve correr, mas caminhar, infatigavelmente. Assim, pode aprender o que lhe é oferecido nas calçadas, nas esquinas, na vida”, dizia Bresson.



Figura 11 - Foto de André Kertész



Figura 12 - Foto de August Sander



Figura 13 - Foto de Brassai



Figura 14 - Michel Gabriel, Rue Mouffettard, 1952. Catálogo Henri Cartier Bresson. P. 16. A proposito di Parigi. Foto de Henry Cartier Bresson

Eugène Delacroix quanto pinta a “Liberdade Guiando o Povo”, pintura que revela a revolta da população parisiense em 1830, momento que o povo saí as ruas para por um fim no absolutismo, pois mobilizado pela idéias liberais. Esse quadro de Delacroix, talvez seja a obra mais conhecida dele.

A Liberdade guiando o povo é uma comemoração à Revolução de julho de 1830, com a queda de Carlos X. Na obra uma mulher por cima dos corpos dos derrotados, empunhando a bandeira tricolor da Revolução Francesa em uma

mão e brandindo um mosquete com baioneta na outra. A mulher da pintura de Delacroix comemora a queda de Carlos X.

Oito anos antes, o Brasil ainda não independente, D. Pedro assumia a direção de um país em bancarrota. Em 23 de maio de 1822, emite o importante decreto que dava garantias para a liberdade individual. Desta maneira, o príncipe antecipava com alguns decretos, “os benefícios de uma Constituição Liberal”, ao determinar: que nenhuma pessoa livre (excluídos os escravos) pudesse jamais ser presa sem ordem por escrito de um juiz ou magistrado (salvo em caso de flagrante de delito), sem procedência de culpa formada e pelo fato declarado por lei anterior com possível pena.

Enquanto isso, mesmo ainda oito anos na frente do Brasil, Carlos X na França não recuou e, por meio das chamadas Ordenações de Julho, impusera um decreto que retirou o cargo de todos os deputados eleitos. Sob a liderança do duque Luís Felipe, jornais, estudantes, burgueses e trabalhadores iniciaram manifestações e levantes que conduziram a Revolução de 1830.

Por meio da intensa ação de populares que organizaram as chamadas “jornadas gloriosas”, o rei Carlos X abdicou o trono e buscou imediato exílio na Inglaterra. Dessa maneira, o duque Luís Felipe foi quem assumiu o trono com o indelével apoio da burguesia francesa. Em razão desta associação⁸, o novo monarca estabeleceu o fim de várias ações e leis de natureza absolutista, mas fez questão de preservar a excludente barreira política do voto censitário.

Se na França através da arte uma obra de Delacroix, o artista consegue mostrar, a imagem de uma mulher, símbolo da fertilidade, de um povo.

No Brasil, depois de 138 anos, exatamente em 1968, o povo vai as ruas pedindo: “Abaixo a Ditadura, o povo no poder”. E, o fotógrafo Evandro Teixeira faz uma foto, que irá simbolizar o desejo de um povo, de uma nação, cuja imagem se transformou num documento histórico de grande valia até os dias de hoje.

Existe sim uma analogia entre os dois trabalhos, distantes no tempo e na geografia, porém próximos de um desejo de liberdade, justiça e igualdade de um povo. Dois trabalhos que emocionam, um que comemora e o outro que mostra

⁸ LOPEZ, Adriana. História do Brasil: Uma Interpretação. Editora Senac. São Paulo. 2008.

um desejo comungado de cada rosto naquela paisagem de muitos rostos, talvez uma das imagens mais bonitas da história do Brasil.

Não é a única obra mais conhecida de Evandro, porque o fotógrafo tem várias, como mostrarei no decorrer dessa monografia. De Delacroix foi, porém são dois artistas de mundos diferentes, mas que souberam com sabedoria representa uma imensidão de sentimentos.



Figura 15 - Pintura de Delacroix (1830) A liberdade guiando o povo



Figura 16 - Passeata dos 100 mil, 1968. Acervo do Artista . Foto de Evandro Teixeira.

Apesar do constante estado de transição, a fotografia consegue capturar a sociedade. As fotografias da sociedade seguiam extremos opostos do que era visível. Os privilegiados eram fotografados por Felix Nadar (1820-1910), Cecil Beaton (1904-1980) e Norman Parkinson (1913-1990). Já os pobres e a classe trabalhadora, eram documentados por Jacob Riis (1849-1914), Walker Evans (1903-1975) e Bill Brandt (1904-1983).

Alfred Stieglitz (1864-1946) fotografou A terceira classe, uma imagem fundamental do início do século XX. A imagem, pela ótica que ele apresentou, teve um efeito muito simbólico, como um literal retrato da divisão de classes.

No ano de 1862, um trabalho com a mesma temática, foi a pintura realista do artista francês de Honoré Daumier“ (1808- 1878) chamada “O vagão de terceira classe”, a leitura da obra representa a classe mais pobre da época.

A mãe amamentando o filho, um homem ou uma mulher de idade com marcas da vida difícil que leva, de olhar melancólico, onde carrega uma cesta de alimentos, e uma criança que dorme. O trabalho do artista remete melancolia, tristeza e descreve pessoas sofridas com o tempo.

No entanto, Daumier apesar de representar na sua obra a realidade difícil, a miséria, ele faz questão de conservar a dignidade no rosto das pessoas, pois é possível enxergar que são pessoas trabalhadoras e humildes, sofridas com o tempo.

A intenção de Daumier no primeiro plano é mostrar a condição internalizada, a cansaça, a permanência em seus espíritos posterior há anos de trabalho, mostrando assim a essência dessas pessoas.



Figura 17 - Pintura de Honoré Daumier, 1862

Na fotografia, as comunidades marginalizadas depois da Segunda Guerra Mundial passaram a ser um foco frequente para os fotógrafos. Robert Frank. Em seu livro *The Americans*, foi considerado como uma mudança sísmica na representação; enfocando a desigualdade entre a imagem do país que adotou e como ele era realmente.



Figura 18 - Livro The Americans, 1958. Foto de Robert Frank.

O fotógrafo Bruce Davison perpetuou os retratos do Harlem e do sistema de metrô de Nova York, durante as décadas de 1960 e 1970, a inspiração para o projeto foi o livro de Stieglitz.

The English, de Ian Berry (1934), e a série de ensaios fotográficos de Martin Parr (1952), refletiram sobre a classe média, o turismo em massa e o consumismo global e também foram trabalhos inspirados no livro de Stieglitz.



Figura 19 - No Caminho para Casa, EUA. Cidade de Nova York, 1959. Brooklyn Gang. Foto de Bruce Davison.



Figura 20 - ÁFRICA DO SUL, 1968. Jovem negra, quase uma criança ainda, cuida de bebê para um família branca.
Foto de Ian Berry



Figura 21 - Foto de Joseh Koudelka

O homem ocidental, desde a Renascença até o século XIX, desenvolveu progressivamente técnicas de alcance de imagens; a fim de representar a própria experiência visual. Os europeus procuravam, no início do século XIX, criar imagens utópicas mais eloquentes, sem a intervenção da mão subjetiva do

homem. Experiências como produzir imagens mediante à reflexão da luz dos objetos em uma superfície quimicamente afetada, surgia um meio revolucionário de alcançar imagens: a fotografia.

O que, hoje, chamamos de negativos, são na verdade as primeiras experiências que resultaram imagens de tonalidade invertida, no final da década de 20, descoberta feita pelos irmãos inventores franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Claude Félix Abel Niépce (1763-1828) fizeram ensaios com uma câmara escura e papel sensibilizado em que produziam produziam imagens para uma prensa litográfica de ar quente, movida a motor, a qual eles haviam criado (o que? A prensa? Não está claro).

Joseph Niépce ao experimentar várias substâncias sensíveis a luz para produzir tonalidades de cores normais, descobriu um processo de impressões positivas a partir dos negativos. No entanto, a técnica era muito lenta e ainda acabava obtendo imagens de restrita qualidade.

Exposto à luz, um certo tipo de massa, ou asfalto, habitualmente solúvel em óleo de alfazema, se transformava insolúvel. Então resolveu velar uma chapa de peltre, sensibilizada com betume e com uma gravura límpida, desvelou a sanduíche à luz e, em seguida lavou a chapa com óleo de alfazema.

A área escondida pelos traços da gravura foi eliminada enquanto a área exposta à luz, tornou-se insolúvel. A chapa podia ser gravada a água-forte para criar uma prova positiva, mesmo que ainda a imagem fosse de tonalidade invertida. Captadas pela sua câmara, Niépce continuamente aplicou essa técnica a cenas de exterior.

O empresário e criador do espetacular Diorama de Paris, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), procurava a partir da luz refletida, uma forma de produzir imagens mais ilusionísticas. Foi, então, que o gravador Lemaître, um conhecido em comum, colocou em contato Joseph Niépce com Daguerre.

O irmão de Niépce, Claude Niépce adoeceu no verão de 1827, na Inglaterra, e Niépce foi visitá-lo. Mas, devido a um atraso na emissão de seu passaporte, em Paris, encontrou-se primeiro com Daguerre, e os dois trocaram opiniões a respeito da heliografia.

Niépce impressionou-se com o conhecimento prático de imagens solares de Daguerre, mesmo que ele não conseguisse descobrir um processo apropriado de imagens. No entanto, Daguerre tinha boas câmeras e Niépce

precisava para exposições mais nítidas e rápidas em suas experiências. Quando voltou para França, em 1829, Niépce continuou a se corresponder com Daguerre e o convenceu a fazer sociedade com ele.

Em 1883, Niépce morre. Isidore Niépce herda o lugar do pai no trabalho de cooperação com Daguerre.

No ano de 1837, para produzir uma imagem positiva muito detalhada de um recanto de seu estúdio, Daguerre já havia modificado e aperfeiçoado, melhor o processo de Niépce, chamando as imagens de daguerreótipos, pois considerava essa técnica uma invenção sua.

Os daguerreótipos, embora tivessem apresentado dois problemas importantes como a da superfície espelhada que confundia o observador e a impossibilidade de se obter várias cópias de uma só imagem, rapidamente se tornaram populares.

O mundo e seus objetos, pelo fato de absorverem e refletirem a luz, se tornam visíveis para nós, seguindo o mesmo padrão da luz que guardamos e mantemos em uma fotografia.

Os pintores foram ultrapassados pela técnica da fotografia, a partir do momento em que Daguerre consegue alcançar e tornar possível as imagens da câmara escura. Porém, a pintura de paisagens não foi a verdadeira vítima da fotografia e sim os retratos em miniatura. O processo foi desenvolvido com tamanha rapidez que, por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas mudou a profissão para serem fotógrafos, mesmo que, à princípio, como atividade paralela, em um curto espaço de tempo em regime de exclusividade.

Os primeiros fotógrafos como Félix Nadar (1820-1910) e Pierre-Louis Pierson (1822-1913) viveram até os noventa a cem anos. O alto nível dos seus trabalhos fotográficos tiveram o mérito não só pelas suas mestrias artísticas, mas sobretudo pelas habilidades artesanais que tinham.



Figura 22 - Pietro Paolo Savorgnan di Brazza, sem data. Foto de Felix Nadar.



Figura 23 - espelho, espelho meu, a condessa de Castiglione – Sec XIX. Foto de Pierre Pierson.

2. EVANDRO TEIXEIRA: VIDA E SINGULARIDADES

“Sua maior arte é de retratar o humano, seus dramas e alegrias, com sensibilidade rara.”

Luíz Fernando Veríssimo

Evandro Teixeira Almeida nasceu na pequena cidade de Irajuba, no estado da Bahia, em 1935. Ainda jovem, decidiu ir atrás de seus sonhos profissionais, começando por sair da pequena cidade onde nasceu, com apoio e força de seus pais e familiares – que se dispuseram a ajudar como pudessem em sua vida distante de casa⁹.

Primeiramente, foi para o município de Ipiáú, no sul do estado, localizada a 353 quilômetros de Salvador. As dificuldades eram muitas, mas simples benefícios (como energia elétrica, casas comerciais e carros) eram grandes novidades, pois praticamente nem existia em Irajuba. Lá havia melhores possibilidades de trabalho, mesmo que o ofício ainda não fosse a fotografia.

No caso, Evandro começou colaborando em atividades envolvendo cultivo cacauero e, posteriormente, trabalhou em uma casa de comércio – mas nunca abandonou a escola, onde começou a devolver as primeiras práticas jornalísticas, no jornal estudantil do grêmio de alunos. Sempre envolvido com a escrita, a fotografia e o cinema, cada dia mais se identificava com o mundo da comunicação. Até que, no início da década de 1950, passou a colaborar com o *Jornal Rio Novo*¹⁰.

O Brasil daquela época elegia democraticamente Getúlio Vargas, a TV Tupi preparava terreno para operar na capital federal e o selo Capitol lançava o disco “Carnaval”, o primeiro do país em 33 rpm, anunciando o fim dos gramafones e o começo das vitrolas. Evandro, sempre conhecendo pessoas e fazendo novas amizades, foi apresentado ao dentista e compositor Manoel Pinto, que passou a ser chamado de Mapin pelo futuro fotógrafo.

Apesar da diferença de idade, a relação se estreitou a ponto do jovem ser convidado a morar na casa de Manoel, o que marcaria para sempre sua vida, já

⁹ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 39.

¹⁰ Rio Novo foi o nome da localidade até o final de 1943, quando uma reformulação administrativa impediu que no País houvesse duas cidades com igual denominação, passando a se chamar Ipiáú em 01º de janeiro de 1944.

que, em 1952, o amigo o apresentou a Walter Lessa, fotógrafo do Jornal Jequié (um tabloide semanal). Lessa tinha estilo fotojornalístico e usava o instrumento de consumo de todo fotógrafo da década de 1950: uma *Rolleiflex*, câmera alemã de médio formato, com filme 120 milímetros, 6 por 6, com ótica superior e visores com grande nitidez.

Pouco depois, Evandro, encantado com a máquina e já pensando em levar adiante o trabalho como fotógrafo, ligou para seu pai pedindo uma câmera; que, por sua vez, vendeu uns bezerras e deu a Teixeira a sua primeira câmera fotográfica. Comprada em Ilhéus uma *Agfa Isolet*, que era uma câmera fotográfica de role, fabricada na Alemanha e protegida por uma capa de couro – usava também filme de 120 milímetros (médio formato), mas seu foco e fotometria precisavam ser ajustados no olho.

Percebendo a determinação do jovem, Mapin pediu a Walter Lessa que instrísse o amigo. Segundo Evandro¹¹, a fotografia sempre foi seu sonho, só não imaginava chegar aonde chegou. Evandro ouvia todas as orientações com muita atenção, mas, a lição mais importante que aprendeu com Lessa foi que a fotografia se fundamenta em duas coisas: amor e luz.

Aprendeu que, para se obter um bom foco, quanto mais fechado o diafragma, mais profundidade de campo. Aprendeu a química e os pequenos segredos de uma boa revelação. Colocou em prática o máximo que pôde, indo e voltando de Ipiaú a Jequié. Em pouco tempo, ficava nítida a sua habilidade na arte fotográfica.

Seu entusiasmo o motivou a tornar aquilo seu ofício. Montou um laboratório caseiro na casa de Mapin: foi quando começou a se considerar um fotógrafo. Sua atenção se voltava aos jornais (que chegavam com atraso a Ipiaú), o que já demonstrava uma inclinação para o jornalismo. Juntando as duas paixões, fazia suas imagens sempre à procura do instantâneo, marca registrada de um fotojornalista. Dentre algumas inspirações, as fotografias que mais despertavam sua atenção eram as de José Medeiros, pelo lirismo e a beleza natural de cada foto.

Assim, um dia, enxergou um anúncio nas páginas de uma revista que falava sobre cursos de fotografia por correspondência com vários profissionais –

¹¹ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 43.

dentre estes estava José Medeiros, que viria a ensiná-lo passo a passo da arte na revista *A Cigarra*. O curso era um manual didático com fotos, explicações sobre luz, enquadramento, composição e demais elementos técnicos. Passou também a buscar referências em revistas estrangeiras, principalmente francesas. Em pouco tempo, Mapin o chamou para morar em Salvador, oportunidade que aceitou com a intenção de estudar e continuar correndo atrás do sonho de ser um fotógrafo.

Na capital baiana, conheceu Nestor Rocha, que logo sentiu a determinação do jovem para dominar o meio. Nestor se dedicou em passar seu conhecimento a Evandro que, diga-se de passagem, era seu único aluno. Também possibilitou a iniciação profissional num grande veículo de comunicação: um estágio no *Diário de Notícias* (órgão dos *Diários Associados*, rede que pertencia ao milionário das comunicações brasileiras, Assis Chateaubriand).

Ainda em Salvador, Evandro se motivou a mudar-se para o Rio de Janeiro, que, além de capital da República, era o centro de efervescência cultural do país, onde a imprensa se estruturava e modernizava. Com um pouco de dinheiro dado pelos pais, comprou um bilhete da companhia *Lóide Aéreo*, empresa adquirida pela extinta Vasp em 1962. E, que até hoje Evandro procura o modelo deste avião para fotografar.

1950 e 1960 foram décadas de enorme migração do campo para as cidades, onde centenas de pessoas deixavam a zona rural em busca de melhores oportunidades no Rio de Janeiro e em São Paulo. Evandro desembarcou no Rio em 1957, vibrando ao ver os primeiros traços urbanísticos da cidade do aeroporto Santos Dumont.

Estranhou a cidade no início, principalmente pelo barulho e inquietação, mas logo se acostumou ao estilo de vida carioca dos “anos dourados”. Evandro procurou a sede dos *Diários Associados* e foi recebido pelo chefe de redação. Não havia vaga disponível para o momento, mas o chefe de fotografia do *Diário da Noite* e do *O Jornal*, Angelo Regato, disse que iria ver o que poderia fazer.

Enquanto esperava a resposta, procurou o dentista César Augusto, um dos contatos de Mapin, que lhe conseguiu estágio em uma construtora, a Concil. Lá, desempenhava serviços administrativos e fazia visita as obras – o salário não era muito, mas ao menos quitava a pensão onde morava. Na virada de 1957

para 1958, um dos fotógrafos do jornal *Diário da Noite* pediu aposentadoria, foi quando apareceu a oportunidade para Evandro.

Teve sérios problemas no início, por não cumprir fielmente as instruções do temido diretor Paulo Vial Correia e por não conseguir se aproximar do local necessário para obter a foto que fora orientada, que na época seria foto de casamentos, qualquer casamento. Evandro saiu a procura e viu que acontecia um casamento numa pequena igreja, então fez a foto dos noivos como lhe foi solicitado. No entanto o jovem noivo era um rapaz negro, o que na época o diretor não aceitava que pessoas negras saíssem no jornal. Teixeira depois de receber uma bronca, quase foi demitido. Em uma nova oportunidade, foi sugerida a ele uma pauta para a cobertura do carnaval carioca, Evandro registrou um belo ensaio fotográfico, o que garantiu o início de sua carreira num dos mais prestigiados Jornais do Rio de Janeiro.

Entrou pela primeira vez em um estádio para cobrir um jogo entre Flamengo e Botafogo no Maracanã, o que conseguiu belas imagens de lances de Garrincha e Dida. Em meio ao deslumbramento de conviver com os craques da profissão, encontrou o momento de conhecer quem tanto admirava e o inspirava desde quando ainda vivia no sertão baiano: José Medeiros. Os dois vieram a se tornar grandes amigos.

Pode-se dizer que, a partir de então, nunca mais faltou trabalho à Evandro. Em destaque, no dia 7 de março de 1958, o fotógrafo estava de plantão no *Diário da Noite*, quando telefonaram da redação informando a ocorrência do desastre ferroviários na zona oeste do Rio de Janeiro que marcou época (no total, quase 100 mortos). Em meio aos corpos e com uma lanterna para enxergar a cena pavorosa, faz a cobertura da tragédia para a editoria de polícia, na época o que era o grande destaque do jornalismo.

Assim, o fotógrafo mais jovem do *Diário da Noite* passou a ser chamado de Tributino e virou vedete da redação, especialmente após a cobertura do júri do caso Aída Curi (1958), que foi um grande furo jornalístico, pois a imprensa não foi autorizada a entrar no Tribunal e Evandro conseguiu, escondendo a câmera na camisa, registra três imagens, estampando uma edição extra do jornal no mesmo dia.

Em 1960 o fotógrafo cobre a inauguração de Brasília.

Cada vez mais se destacando na imprensa carioca, final de 1961, foi convidado pelo editor de fotografia do *Jornal do Brasil*, Dilson Martins, a trabalhar na grande escola de jornalismo do país (o jornal não era distribuído em todo o território nacional, mas pautava toda a imprensa brasileira). Mas Evandro não aceitou de imediato. Preferiu ir estagiar na revista *O Mundo Ilustrado*, produto do *Diário de Notícias*, para testar a mudança antes de se transferir para o *Jornal do Brasil*.

Pela revista, cobriu um terremoto no Peru em 1962 e fotografou pela primeira vez a copa do mundo no Chile. Depois de muita insistência dos chefes do departamento fotográfico do *Jornal do Brasil*, Dilson Martins e Alberto Ferreira, em 1963, decidiu aceitar o convite e trabalhou de 1962 a 2010. Era o sonho de todo jornalista, a elite da época.

Pouco tempo depois, o respeitável jornalista Alberto Dines passou a coordenar a reforma gráfica do jornal. Dines sistematizou as modificações que levaram o periódico a ocupar posição de destaque na imprensa brasileira, o que impactou não somente a opinião pública como também a reestruturação gráfica dos demais jornais do país. As relações eram mais informalizadas que os demais órgãos de imprensa, o que permitiu maior interação entre os fotógrafos e os jornalistas.

Lá, Evandro detinha um sentimento de fascinação e respeito. No JB, como o *Jornal do Brasil* era chamado, foi apresentado aos maiores nomes da imprensa brasileira da época: Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende, Antonio Callado, Clarice Lispector, Fernanda Sabino, Henfil, Ziraldo, Evandro Carlos de Andrade, Carlos Castello Branco, João Máximo, Armando Nogueira, João Saldanha, Oldemário Touguinhó, Sandro Moreira, Alceu de Amoroso Lima, Marina Colasanti, Zózimo Barroso do Amaral e tantos outros.

Enquanto conversava com todo tipo de personalidade, Evandro aguardava ser chamado pelos repórteres em uma salinha destinada aos fotógrafos. Tudo tinha seu valor: de visitas presidenciais a buracos de rua. O que importava era obter a melhor imagem possível. Os fotógrafos tinham liberdade para pautarem e realizarem ensaios fotográficos – só havia uma imposição: flash e fotômetro eram proibidos (ou seja, luz natural sempre).

Alberto Dines¹² destacou uma grande qualidade de Evandro: o empenho para que seu trabalho fosse publicado. Não bastava conseguir uma boa foto, ele queria sempre que ela fosse aproveitada, ia até a redação argumentar a favor de seu registro. Este traço, além de demonstrar persistência, justifica a valorização salarial. É sempre um prestígio para o profissional ter seu trabalho publicado na primeira página além da forte competição que existe no meio jornalístico. E, segundo Dines, Evandro tinha grande motivação para vencer a concorrência.

Com o passar do tempo, o Brasil entrou na era da Ditadura Militar. Sendo contrário ao que considerava um golpe de Estado, Evandro se sentia na obrigação de lutar com a arma que dispunha: sua câmera fotográfica. Segundo ele mesmo, subiu em palanques, entrou de presídios à palácios, correu, apanhou mas o que importava era a sua coragem para documentar a realidade daquele momento político do Brasil.

Em destaque, Evandro Teixeira foi o único fotógrafo do Brasil a conseguir fotografar o “Golpe” pelo lado de dentro. Em 31 de março de 1964, durante a invasão ao Forte de Copacabana, onde conseguiu adentrar passando-se por militar. A foto feita naquela madrugada recebeu a manchete “Goulart resiste no sul e Congresso empossa Mazzili”, na capa do *Jornal do Brasil* de 1º de abril de 1964.

Com os anos passando e as manifestações e atos de violência aumentando, cada dia mais ficava mais difícil aos profissionais registrar os momentos vividos pelo Brasil, seja na forma de imagem ou nas censuras dos meios de comunicação. O *Jornal do Brasil* chegou a ser fechado por contas de disparos de balas na frente do prédio – e não era um jornal de esquerda, apenas se declarava a favor da democracia.

Evandro sempre comenta que fotografar nessa época era uma guerra. Era preciso ter noção do que se estava fotografando, do que enfrentava e do risco que corria. Na maioria das vezes, não dava para elaborar a foto, ou seja, era a capacidade de agir no momento que determinava o possível a ser capturado. Quanto mais próximo do acontecimento, maior o perigo de sofrer um acidente.

¹² MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 74.

Em contraponto, era preciso ousar, senão, não fotografava. Como tinha capacidade para fazer as fotos, acabara por se arriscar frequentemente.

Fotografar durante a ditadura era uma mistura de sabedoria e esperteza, que Evandro sabia fazer e equilibrar muito bem. A morte do estudante Edson Luís em 1968, no restaurante Calabouço no Rio de Janeiro, acendeu um rastilho de pólvora na esquerda brasileira. Estudantes foram para às ruas, enfrentaram polícia e exército. Evandro fez ainda a foto do cadáver exposto no asfalto. Dias depois veio a marcha dos 100 mil, na Candelária. Houve prisões e espancamentos, a cavalaria avançava sobre a multidão. A famosa foto dos 110 mil, o qual foi o primeiro protesto público no Brasil contra a Ditadura Militar, a foto havia sido censurada e só foi publicada anos depois, em 1983.



Figura 24 - Passeata dos 100 mil, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira.

Muitas vezes precisou sair do Rio de Janeiro para não ser preso (refugiava-se na casa de um amigo em Teresópolis). Ao mesmo tempo, precisava de ângulos que fossem capazes de “driblar a censura”, conseguir mostrar situações adversas que não poderiam estar na forma de texto.

Em 1969, o *Jornal do Brasil* recebeu um telegrama comunicando que Evandro havia ganhado o Prêmio Sociedade Interamericana de Imprensa com a

fotografia “Motociclista da FAB”, tirada 4 anos antes. Foi o primeiro prêmio de sua carreira.

Em setembro de 1965, durante a escolta militar da comitiva do grão-duque de Luxemburgo, ao notar que um dos motociclistas fazia malabarismos pela pista, Evandro posicionou sua câmera e ficou aguardando qualquer deslize – foi quando o cabo Costa, da Aeronáutica, derrapou e caiu (sua moto explodiu cerca de 100 metros a frente). Aquela foto, publicada no Jornal, chamada de “momento decisivo da imagem”, indiretamente representava o desejo de ver a ditadura ruindo, afinal, era um militar tombando.



Figura 25 - Motocicleta da FAB, Rio 1965. Foto de Evandro Teixeira.

Em 1967 expõe individualmente, pela primeira vez na Feira Internacional de Berlim. Em 1968 ganha o prêmio Fotóptica do ano com a foto do “Motociclista”.

Uma das imagens mais famosas de Evandro Teixeira, foi o flagrante que ele fez em 1967: um inusitado encontro das libélulas com as baionetas. A história que envolve esse episódio é interessante e curiosa. O ditador Arthur Costa e Silva fazia uma visita a uma exposição de armas da Guerra do Paraguai

no Monumento dos Pracinhas, no Rio de Janeiro. Dois insetos, as libélulas, pousaram com elegância delgada ao aço das baionetas, seria um par de ângulos retos contra o céu. O encontro não se sabe quanto tempo durou, talvez um segundo, mas foi o bastante para Evandro registrá-lo. A imagem no dia seguinte estampada na primeira página do Jornal do Brasil, foi o bastante para aborrecer Costa e Silva, daí mostra a irreverência do baiano.



Figura 26 - Libélulas pousadas sobre baionetas, Rio de Janeiro. Foto de Evandro Teixeira.

No ano de 1968, 12 registros fotográficos de Evandro Teixeira, os quais a temática era sobre a ditadura brasileira, feitos no período de 1964 a 1968 foram censuradas por militares na época. Essas fotografias faziam parte de uma seleção para a Bienal de Paris, onde Evandro junto com Antônio Manuel, Humberto Espínola e Ascânio MM, foram convidados para a Bienal de Paris em 1969. O MAM na mesma época, faz uma abertura para apresentar a Pré-Bienal de Paris, mostrando o que seria visto no exterior. O material de Teixeira, as 12 fotografias, eram sobre o movimento estudantil, dando visibilidade sobre a

atuação da polícia, logo os militares se incomodaram e vetaram que fossem expostas no MAM e na Bienal de Paris. Depois de quarenta anos, em 2009 essas fotografias voltam para o MAM do Rio de Janeiro.

Na comemoração dos 60 anos do MAM do Rio de Janeiro, com a curadoria de Reinaldo Roels, ele convida alguns dos artistas censurados da época, entre eles Evandro Teixeira, o qual foi escolhido para ganhar um prêmio. O curador explica a escolha: _Além de ser um fotógrafo histórico brasileiro, o Evandro foi o único dos artistas da Pré-Bienal que manteve a mostra daquele ano intacta, por preservar os negativos.

No início da década de 1970, Evandro foi incumbido de cobrir o retorno de Juan Domingo Perón à Argentina após o exílio e a ditadura chilena. Segundo seus próprios relatos¹³, no Chile, as condições de trabalho eram terríveis (muito piores do que no Brasil). Tanto que o número de mortos e desaparecidos foi muito maior.

Em 1973 Evandro fotografa a queda do governo de Salvador Allende, no Chile.

Em 1987, após 20 anos chefiando o setor de editorial fotográfico do *Jornal do Brasil*, Alberto Ferreira deixou o cargo, assumido por Orlando Brito aos 37 anos de idade. Em seu depoimento¹⁴, Orlando diz que lá pegou um time de grandes fotógrafos e logo percebeu que, assim como com jornalistas, alguns deles você não consegue controlar e é o caso de Evandro. Mesmo sem poder orientar quando o mandava para uma matéria, sempre surpreendia ao retornar. Entre muitos elogios, diz que o fotógrafo – e amigo pessoal – possui perspicácia e bom humor, e que isso se reflete em seus retratos.

Na década de 1990, mais precisamente entre 1991 e 1996, o trabalho na redação era árduo e os salários baixos, quando ficou gritante o agravamento da crise empresarial. Na fotografia, havia mais serviço do que profissionais disponíveis. Rogério Reis, responsável pelo setor do *Jornal do Brasil* na época diz que Evandro era sua “carta na manga”¹⁵, pois ele nunca se recusou a nada: não por obediência, mas porque, para ele, a fotografia vinha sempre em primeiro lugar. Se tivesse uma foto para fazer, você poderia contar com ele.

¹³ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 96.

¹⁴ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 112.

¹⁵ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 124.

Evandro Teixeira durante quatro anos se dedica a fazer um trabalho em Canudos. Em 2011, Renata Jucá, jornalista do Jornal Laboratório, da Faculdade Integradas Hélio Alonso, faz uma entrevista e pergunta a Evandro se suas fotografias de Canudos, teriam outra leitura se feitas em cores? Evandro responde:

“Canudos é uma paisagem árida, drástica, dramática. Seria impossível, ao meu olhar, retratar Canudos em cores. A história de Canudos está na minha vida desde a infância, Chegou através da minha avó, que era daquela região. Fiquei lá quatro anos fazendo o livro sobre Canudos, publicado em 97. A história é tão forte, tão marcante na minha vida, que todo ano volto a Canudos. Todos aqueles velhinhos retratados já morreram. Aquela gente me deu uma grande lição. É uma gente de uma inteligência, de uma vivência. É um dos trabalhos que mais me emocionam”



Figura 27 - Foto de Capa do Livro de Canudos 100 anos, 1997. Foto de Evandro Teixeira.

Em 2000, participou do livro e da exposição nova-iorquina *Leica World – Magic Moments II* ao lado dos maiores ícones da fotografia mundial, reunindo os

40 fotógrafos mais importantes do mundo. De brasileiros, somente ele e Sebastião Salgado tiveram tal honra até o presente momento.

Em 2002, Evandro lançou o *Livro das Águas*, registrando o impacto do programa de irrigação na vida dos sertanejos do Rio Grande do Norte.

Com o advento da fotografia digital, novas tecnologias passaram a oferecer uma gama de recursos e agilidade nas tomadas e nas disseminações das imagens. Em 2003, quase meio século após só utilizar material analógico, Evandro acompanhou os Jogos Pan-Americanos de Santo Domingo, na República Dominicana, digitalmente. Diz ter demorado a se acostumar, mas como sempre estudou para acompanhar as evoluções do mercado, preferiu enxergar a novidade pelo lado positivo.

Para Evandro¹⁶, a tecnologia é uma mão na roda para o fotojornalismo, mas o objetivo e a essência não mudaram. Ressalta porém que a facilidade não pode ser sinônimo de comodismo. Isto é, hoje não há mais a necessidade de apurar o olhar por ser preciso clicar no momento perfeito, todavia, é preciso sim “ficar atento à pecinha que vai atrás do equipamento: o fotógrafo.”. Afinal de contas, é ele quem fará a diferença.

À título de curiosidade, Evandro não abandonou 100% a câmera analógica. Ainda fotografa com suas *Leicas* e rolos de filmes, por entender que nada se compara à textura, aos nuances e aos contrastes das películas. Então, dependendo do projeto, é com elas que Evandro se planeja para ir para campo.

Em 2008 a jornalista Stela Guedes Caputo, faz uma entrevista com Evandro para a Revista da Associação dos Docentes da UFF- Classe. A Jornalista comenta: “Quem já conversou com ele deve concordar comigo, tudo em Evandro Teixeira ri: os olhos, o sorriso, as mãos, a voz, numa expansão de generosidade”.

Concordo com a jornalista, pois todas às vezes que o entrevistei senti e sinto o mesmo: um mar de generosidade que nem cabe dentro dele, transcende, daí o seu envolvimento no olhar com a fotografia atentando para o humano que faz. A jornalista continua: Nessa travessia, Evandro ganhou muitos prêmios, publicou vários livros e suas fotos estão em museus do Brasil e do exterior. No entanto, ousou dizer que sua principal conquista tenha sido conseguir fazer o que

¹⁶ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 119.

nos pede o poeta Manoel de Barros: “se podes olhar, vê; se podes ver, repara”. Evandro nos ensina a reparar.

Em 14 de junho de 2010, após longos anos de crise, foi anunciado o fim do Jornal do Brasil impresso. Na última semana de circulação impressa, foi informado que a equipe de oito fotógrafos seria reduzida à apenas dois. Foi quando Evandro Teixeira, o fotógrafo mais antigo e importante do jornal, decidiu pedir demissão do lugar que tinha sido sua casa durante tantas décadas. Segundo a descrição de Silvana Moreira, no momento em que Evandro se encaminhou para sair da redação, o repórter Christovam de Chevalier levantou-se e pediu uma salva de palmas “para um dos mais importantes nomes do bom e velho Jornal do Brasil”. Após, o fotógrafo saiu e nunca mais retornou.

Evandro Teixeira, sente que cumpriu sua tarefa de registrar e documentar acontecimentos históricos que acabem por ajudar na compreensão da transformação da sociedade, assim ele relata.

No Rio de Janeiro, na galeria Arte Plural em 2011, Evandro Teixeira tem uma mostra chamada Simplesmente Evandro! Com a curadoria de Simonetta Persichetti, que selecionou 23 imagens em preto e branco, o que acreditava fazer uma síntese de seu trabalho ao longo de seus 48 anos.

A curadora escreve: “As fotografias de Evandro Teixeira possuem um olhar único e beleza singular. Não acredito nessa cisão entre fotojornalísticas e artísticas hoje em dia, muito menos no trabalho de Evandro. E não é porque ele está em uma galeria. De que eu possa chamar as histórias que ele conta através de suas fotografias se não de arte? O que caracteriza uma obra como artística é sua intenção. E a intenção de Evandro é tocar as pessoas” explica a jornalista e crítica de fotografia Simonetta Persichetti.

¹⁷ MOREIRA, Silvana Costa. Evandro Teixeira: um certo olhar. Editora 7 Letras. 2014. P. 170.

3. LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

A fotografia de tem vida própria, pois um fotógrafo ao captar uma foto deve ter consciência da sua ação de fotografar, por ser um registro seu de como vê o mundo. O que ele aborda, não importa o tema, define e o expressa. No entanto, cabe ao leitor enxergar a fotografia e sentir suas emoções, sensibilidades, criando algo dentro de si, a medida que faz associações que fazem parte de seu repertório.

O que realmente produz uma fotografia é a luz. Um dos elementos mais importantes em que de forma criativa transmite uma a mensagem: a luz. A qualidade da luz em uma fotografia é o que marca o bom fotógrafo.

Cada fotógrafo possui uma capacidade de narrativa, o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado leva em conta como organizar os elementos internos de enquadramento. Verifica-se que a distinção entre os planos não é somente uma diferença formal. Cada um tem um conteúdo dramático e experimental-conceitual próprios. Isso é o que permite a cada fotógrafo possuir uma unidade de linguagem.

Os planos são três grupos principais que são: planos gerais, planos médios e primeiros planos. No plano geral o ambiente é primordial. Quem domina a situação geográfica desse plano é o sujeito. O valor descritivo do sujeito está na importância da sua localização geográfica e o seu drama está no envolvimento, ou esmagamento, do sujeito pela ambiência. A ênfase que se dá pode ser a dominação do ambiente sobre o homem, ou a solidão simbolizada.

O plano geral é uma integração entre o sujeito e o ambiente, ocupando uma parte menor do quadro no enquadramento. Dessa maneira cria-se uma divisão do espaço com o sujeito. O ambiente em que ocorre a ação do homem tem um grande valor descritivo. O plano geral é importante para que se localize o espaço da ação.

O plano médio é o enquadramento em que o sujeito ocupa o quadro, a cabeça apoiando na parte superior do quadro, na linha inferior os pés, cuja linha inferior corte o sujeito na cintura até o enquadramento. Consentem variações, dando-se mais pelo equilíbrio entre os elementos do quadro, ao invés de medidas de maneira formal certas.

O primeiro plano é quando enquadra o sujeito destacando a sua expressão, tem como finalidade principal documentar a emoção da fisionomia. Isola o sujeito do ambiente, desperta a atenção do espectador. Possibilita o controle não só de focar a localização, como também decidir o número de elementos que ficarão nítidos, isso claro dentro dos limites técnicos. O primeiro plano tira da imagem o tempo, apresentando-a apenas como espaço.

A força da intenção que se constrói como mensagem vem muito do foco que o autor escolhe. Com pequena falta de foco, se pode suavizar os elementos os quais compõem a imagem e assim suaviza traços. No entanto, quando existe total nitidez, acontece o inverso, aparece o rigor ou a brutalidade da realidade.



Figura 28 - Foto de Evandro Teixeira

O movimento do sujeito é escolha do fotógrafo se quer captar ou não. Quando o movimento é o principal elemento, então toma-se o registro. Porém, existe casos onde a força maior da ação habita na sua paralisação, ou seja, a visão inerte pelo comando da máquina.



Figura 29 - Foto de Evandro Teixeira

Em 1826, a primeira imagem fotográfica que Niépce revela, mostra justamente uma perspectiva de telhados. Já em 1895, os irmãos Lumière mostram a primeira imagem animada que eles obtêm para o cinema, o que nos faz ver, por sua vez, a perspectiva dos trilhos de um trem surgindo a partir do ponto de fuga.

De início foi preciso deixar claro a continuidade, penetrar a opção ideológica: “o triunfo da perspectiva unilocular como sistema de representação em que o olho do observador (do pintor, do sujeito) ocupa o centro, dirige as linhas, reina à partida e na convergência dos raios luminosos” (Comolli 1975, p. 47).

Pelo fato de estar subordinada a um aparato tecnológico, por incorporar a racionalidade da matemática da projeção perspectiva, a fotografia parece gozar de uma espécie de inviolabilidade que lhe garante a ciência.

A arte renascentista num longo período fez amparar o seu efeito no recurso às máquinas, isso porque a máquina é a emergente na sociedade capitalista e cedia garantias de cientificidade aos seus produtos, como é o caso a câmara fotográfica que se tornou apenas um eco tardio dessa hipótese. “Sem dúvida, poderíamos questionar o lugar privilegiado que parecem ocupar as máquinas ópticas no ponto de intersecção da ciência com as produções ideológicas que elas mesmas são suscetíveis de provocar? Sua base científica

lhes assegura uma espécie de neutralidade e as evita tornarem-se objeto de um questionamento” (Baudry 1970, p. 1).

Para concluir, os fatos de efeito de transparência da fotografia para olhar seus meios, técnicas, procedimentos os quais já estão codificados segundo obrigações de ordem ideológica: o seu nascimento e a sua transformação técnica não foi ditada pelos simples progressos científicos e sim por tensões ideológicas.

Do mesmo jeito que um quadro efetua um recorte, o que sugere uma escolha do olhar e a intenção que materializamos no resultado, dessa mesma natureza ocorrerá uma outra opção ideológica que é a determinação do ângulo de tomada, quer dizer a posição que o olho/sujeito invade em relação ao objeto fotografado.

O ponto privilegiado do espaço que significa os valores na cena é uma consequência lógica da perspectiva em sua construção, isso porque por natureza a perspectiva é uma topografia organizada do ponto de vista do sujeito representado, do mesmo jeito que está cristalizado o movimento e o ângulo. O que constituem fortemente a petrificação desse ponto de vista que coincide, no extremo diametral do contraponto, com a posição do ponto de fuga, no olho fixo e único da objetiva.



Figura 30 - Foto de Evandro Teixeira

A câmera pode estar na altura do sujeito, como também abaixo ou acima dele. Quando fotografa-se com a máquina de “cima para baixo” (mergulho)

ou de “baixo para cima” (contra- mergulho), a preocupação que deve-se ter é com a impressão subjetiva causada pela visão.

Quando a máquina está na posição de mergulho, tende a diminuir o sujeito em relação ao espectador, o que pode ter alguns significados como derrota, opressão, submissão, fraqueza do sujeito. Já a máquina em posição de contra-mergulho, pode enfatizar a sua grandeza, sua força, seu domínio. Isso claro dependerá do contexto como forem usadas.

4. RELAÇÕES

4.1. Barthes e Evandro Teixeira

“A vida é feita assim de pequenas solidões”, segundo Roland Barthes. (pag. 11). Assim, sinto-me provocada, isolada e inquieta quando vejo a fotografia de Evandro Teixeira. Sentimento que tenho desde que o conheci em 2001. A pesquisa que faço do seu trabalho vem do seu olhar presente nas décadas de 50,60,70,80, 90 e a partir da virada do século.

Momentos de Ditadura Militar de 64, de grandes feridas políticas, de celebridades, da Bossa Nova, de multidões, de terra, da seca e da miséria do nordeste, de crianças que olham para sua câmera e parecem dizer tudo. Seu olhar é para todos e nesse sentido sua fotografia é plural, e o autor é de um domínio pelo instante e pelo ângulo perfeito.

Na maturidade e experiência dos seus 84 anos, Evandro Teixeira ainda faz barulho, denúncias, documenta e ainda assim me sinto imersa, embebecida com trabalho que ele fez e faz. Como escreveu Paulo Herkenhoff, num texto de curadoria para o fotógrafo: “A obra de Evandro Teixeira atua a contrapelo do instante decisivo da fotografia. Sua capacidade de estar diante não é pelo sentido da oportunidade de Cartier/Bresson de estar no lugar certo, na hora certa, mas de compreender como deve mover-se no interior da notícia para construir a imagem e a experiência dos fatos. Seu movimento é um embate físico, sensível e político com o que acontece”.

Do mesmo modo que a sua fotografia nos inquieta, ela nos coloca no lugar do outro. E se colocar no lugar do outro é respeito ao mundo, é admiração a arte.

A fotografia reproduz até ao infinito. Este acontecimento só ocorre uma vez, porque ela repete automaticamente o que jamais poderá ser repetido em sua existência. A fotografia é particular. A eventualidade é soberana e real em sua incansável expressão.

Evandro não precisa questionar sua própria emoção para enumerar as diversas razões que nos levem a ter interesse por uma foto

sua. Seja de um lugar, um objeto, de pessoas anônimas ou não, de multidões e até de isolamento, a sua fotografia faz com que a desejemos ter como documento de vida.

Podemos amar ou até mesmo ter amado, espantando-se com o que vemos, mas nos levando a uma discussão ou admiração pelo trabalho do fotógrafo.

Para Barthes: “Como espectador, eu só me interessava pela fotografia por sentimento. Queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso” (pag. 36).

A fotografia só tem a validação de significado, uma vez que a foto é eventual, sem ter algum sentido. Ou seja: quando se adota uma máscara. Daí, surgem os grandes retratistas, os quais são mitológicos, como Félix Nadar, que fotografava a burguesia francesa. Sander que retratava os alemães pré-nazistas. Avedon que registrava a classe alta de Nova York, escreve Barthes no seu livro *A Câmara Clara*.

Mas, a máscara é um caminho difícil da fotografia. A sociedade quer que haja sentido, ao mesmo tempo, deseja que esse sentido esteja cercado de um ruído, como se diz na cibernética, para que menos agudo se torne. A fotografia é digerida de maneira estética e não política, continua Barthes.

Muitas das fotografias de Evandro Teixeira, a exemplo do momento decisivo, a fotografia da máscara, a qual nos gera inquietude, um pensamento crítico e seres pensantes. Barthes comenta que, em 1934, as fotografias de Sander foram censuradas pelos nazistas porque seus rostos, na época, não correspondiam ao modelo nazista da raça.

Porém, de uma forma ou de outra, a fotografia era vista como demasiadamente discreta. Barthes escreve: “No fundo, a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, p. 47).

Certas fotos despertavam em Barthes um olhar quando parecia-se verificar que o (*studium*, aquilo que ele pode codificar) quando não fosse chicoteado, cruzado, misturado por um pormenor (*punctum*, aquilo que o fere), que possuía mais ou menos uma força de expansão, uma força

muitas vezes metonímica. A atração ou a ferida dava origem a um tipo de foto muito difusa e que poderia chamar-se de uma fotografia urinária.

Na gramática que gera, é urinária quando uma transformação, através dela, numa única série é produzida pela base: são as transformações passivas, negativas, interrogativas e enfáticas. Barthes define a fotografia urinária quando transforma enfaticamente a “realidade” sem a desdobrar, sem a fazer vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhuma indireta, nenhum distúrbio.

A Fotografia urinária tem tudo para ser banal, sendo a “unidade” da composição a primeira regra da retórica vulgar (e nomeadamente escolar). “O assunto”, diz um perito de fotógrafos amadores, “deve ser simples, desembaraçado de acessórios inúteis; isto tem um nome: a procura a unidade”.

Barthes escreve que no fundo, ou em uma última instância, para se ver bem uma foto, é melhor erguer a cabeça ou fechar os olhos: “*A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, dessas não gosto): não se trata de uma questão de descrição, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio)*” (Barthes, p. 64).

Misturemos duas vozes: da banalidade, que é dizer aquilo que as pessoas veem e sabem, e da singularidade, que seria investir essa banalidade em uma força de uma emoção que é minha. É estar a procura de um verbo o qual não tivesse infinito e que só poderia ser identificado através de um modo, de um tempo.

Decodificar bem uma fotografia, por mais que ela seja simples, primeiro deveria perceber se é possível, pois o que é o Referente da Fotografia, não é a mesmo sistema de representação como dos outros sistemas. Refiro-me ao referente fotográfico, não à coisa arbitrariamente real, aquela que envia a imagem ou um signo, e sim a forma real, colocada diante a câmara sem a qual não poderia haver a fotografia.

Por exemplo, na pintura, ela pode ser simular uma realidade sem se quer ter visto. Já a fotografia, nunca pode se negar que a ação existiu de fato. Existe uma dupla posição unida, que é da realidade e do passado.

Então, devido a esse embaraço que só existe para ela, devemos apoderar-se com restrições na própria essência o nome da fotografia: O que internacionalizo na fotografia, não é a arte e também não é a comunicação: é a referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.

Para concluir, Barthes escreve: “Tudo que se passa no interior do quadro morre por completo, uma vez ultrapassado esse quadro. Quadro se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não significa apenas que as personagens que ela representa não se mexem; significa que não saem de lá: estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas”.

Ao ver uma foto, eu acrescento necessariamente no meu olhar um pensamento daquele momento, por mais breve que tenha sido, no entanto um acontecimento rela ficou no meu olho. A passagem que constitui uma pose, é quando eu reincido a impassibilidade da foto presente no disparo passado: “A fotografia não inventa, é a própria autenticação”.

4.2. Bresson- Evandro Teixeira

Evandro assim como Bresson trabalha com a câmara Leica, e vejo nos dois um paralelo importante pois ambos usam o formato retangular (24 x 36) da Leica, são apaixonadas pela geometria e por uma bela organização das formas.

Teixeira e Bresson se assemelham porque não inventam em seus trabalhos, eles descobrem. Se interessam pelas descobertas, não para fazer testes, experiências e sim para captarem a própria vida. Para os fotógrafos a fotografia tem o poder de reproduzir na imaginação, e não documentar simplesmente.

Evandro seguiu os passos e o rótulo de Bresson sendo sempre conhecido como fotojornalista, pois Bresson não se interessava em documentar, achava tedioso e péssimo repórter ou fotojornalista. No entanto em 1946 quando foi convidado para expor no MOMA em Nova York, Robert Capa que era seu amigo o aconselhou a dizer que não era um fotógrafo rotulado de surrealista, porque também era uma estória só dele, de Bresson, senão nunca faria uma reportagem e seria como uma planta na estufa.

Alguns jornalistas são muito bons escritores, pois o jornalismo é uma maneira de explicar, mas enquanto alguns se contentam em enumerar os fatos, e às vezes tais fatos não são interessantes em si mesmos. O que importa é sim o ponto de vista sobre eles.

Na fotografia ninguém tem consciência no momento de capturar a imagem. Então aí está a maravilha da máquina fotográfica, pois existe uma transcendência.

“A fotografia tal como concebo é um desenho. Um esboço à mão livre, feito com intuição, que não pode ser corrigido, Se for preciso uma correção, será na foto seguinte. Mas a vida é muito fluida; às vezes, as imagens desaparecem e não podemos fazer nada. Você não pode dizer à pessoa que está sendo fotografada: “Por favor repita esse sorriso, reproduza esse gesto”.

“A vida é única, eterna e nova o tempo todo”, assim escreve Bresson.

Outro ponto importante que encontrei conversando com Evandro e lendo sobre Bresson foi que os dois não falam muito sobre os seus trabalhos, segundo Bresson isso é bom, porque senão eles se transformariam em críticos de arte.

O que é o “Instante Decisivo” para Bresson: *“Uma fotografia, para mim, é, numa fração de segundo, o reconhecimento simultâneo do significado de um fato, por um lado, e de uma rigorosa organização das formas visualmente percebidas que o expressam, por outro. É vivendo que descobrimos a nós mesmos e, ao mesmo tempo, o mundo exterior. Ele nos molda, mas também podemos agir sobre ele. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos, o interior e o exterior, que, em diálogo constante, formam um só, e é esse mundo que devemos comunicar. Mas isso diz respeito apenas ao conteúdo da imagem e, para mim, o conteúdo não pode ser separado da forma; por forma entendo uma organização plástica rigorosa, pela qual nossas concepções e emoções se tornam concretas e transmissíveis. Em fotografia, essa organização visual só pode ser o resultado de um sentimento espontâneo dos ritmos plásticos”.*

No entanto ele diz também que não tem nada a ver com ele, que é um título. Foi uma frase que ele achou nas memórias do Cardeal de Retz, quando uma vez escreveu: **“Não há nada no mundo que não tenha um momento decisivo”**. Bresson acabou usando como uma epígrafe quando pensava em um título para a edição americana.

Para Bresson, assim como para Evandro o momento é uma questão de concentração, de pensamento, de olhar e observação; então de repente está pronto. No entanto sem saber onde está a intensificação das coisas. Então continua fazendo fotos. Nunca deve metralhar, deve sim pensar: Sim, sim, talvez sim.

A sensação é de estar aquecido ou de ter bebido em excesso. Tudo porque depois que dispara, precisa recarregar e talvez a boa foto esteja nesse intervalo. A diferença de uma boa foto para uma foto medíocre está em questões de milímetros. Bresson sustenta a ideia que não exista uma grande diferença entre os fotógrafos, a diferença talvez seja essa pequeníssima diferença que conte.

A fotografia artística em oposição a fotografia documental para Bresson, não faz sentido. Enfatiza que as fotografias a serem tiradas e reproduzidas são feitas para as massas e não para colecionadores. A existência da possibilidade de reprodução faz parte do valor da ciência e da força da fotografia.

Assim, conclui Bresson (e Evandro comunga do mesmo pensamento): *“Penso que não se pode fazer boas fotos com um objetivo preciso em mente. A estilização, por exemplo, é o triste resultado de uma abordagem sistemática da composição, em vez da intuição. A única arte reside na humanidade de nossa reflexão, no olhar e na coincidência de se estar no lugar certo na hora certa, não na composição”*.

5. CONCLUSÃO

O ato de fotografar de Evandro Teixeira se relaciona com o contato direto que ele tem com o mundo. O que ele possa registrar em detalhes tem um significado. A sua maneira de viver e compreender o mundo é através de sua câmera fotográfica.

A palavra ideal para identificar o trabalho de Evandro é “movimento”, ele tramita em espaços de maneira fluida, e a fluidez é uma de suas características.

É um homem que se deixa dirigir por uma câmera. O fotógrafo tem plena consciência do poder e do fazer fotográfico que faz. Por isso o seu trabalho se destaca.

A inquietação de Evandro Teixeira está na sua impulsividade, no seu olhar justo e humano. Não tem interesse em Mercado, o seu maior interesse é contribuir através da a sua fotografia uma consciência social e política nas pessoas.

Evandro aprendeu a fotografar por um curso de correspondência, isso no começo na década de 50, esse curso contribuiu na sua carreira, mas na rua com toda diversidade é quando ele aprende a olhar e fotografar.

Perguntei quem tinha sido a sua inspiração ou influência, e ele me respondeu com simplicidade que de ninguém. Sua influência foi o desejo e a paixão pela fotografia.

Reconhece o quanto foi e é importante os trabalhos por ele realizados para a compreensão de aspectos da história do Brasil e do mundo.

Capta cenas que remetem a outros fotógrafos como Bresson, Brassai, Robert Capa e outros que já passaram. Seu olho de uma noção estética perfeita vai além do bom enquadramento, da luz, da cena ou cenário que esteja.

Seu trabalho em Canudos, durante quatro anos indo e voltando, foi a maior prova de doação, pois não só fotografou, como também fez de suas imagens seus amigos. Na construção das imagens, fez denúncias e da sua vida restou sentimentos.

“Mas se digo que Brasília é a imagem da minha insônia veem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto.”

Clarice Lispector¹⁸

NÚCLEO CONSTRUÇÃO



Figura 31 - Foto de Evandro Teixeira

O olhar de Evandro sobre Brasília, registro que ele fez ainda na construção da capital federal, é um olhar cético, seguro, desanimado e que assustador com a foto abaixo. Uma cidade sendo construída onde seria o sonho de um Brasil melhor, e, desde a sua construção exibia tanques na frente da praça dos três poderes: Executivo, Legislativo e Judiciário.

¹⁸ Catálogo “As construções de Brasília”, do texto curatorial de Heloisa Espada, p. 5.

Será que o fotógrafo já intuía esse Brasil contemporâneo em sua lente?
A fotografia de Evandro é atemporal, a história através das imagens nos mostra a subjetividade já existente nesse trabalho.



Figura 32 - Foto de Evandro Teixeira

Já a palavra “ditadura” é força, falta de olhar e opressão. A pouca luz que a foto mostra é a tomada do poder que ficaria sob o comando dos militares. Tomar para mostrar que tem força, mesmo que na base da porrada. A imagem na escuridão é a incerteza, o medo que se anuncia de um futuro escuro, temeroso e violento.

NÚCLEO DITADURA



Figura 33 - Tomada do Forte Copacabana, Rio 1964. Foto de Evandro Teixeira



Figura 34 - Estudante na escadaria do Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1968

Essa foto é interessante por nos dar a sensação que a mulher anda sobre as cabeças dos soldados. Uma metáfora!

O olhar deu destaque ao feminino, que por sua leveza aparente, suavizava olhares tensos visto pela lente do fotógrafo.



Figura 35 - "Momento de trégua", estudante após protesto, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira



Figura 36 - Foto de Evandro Teixeira

NÚCLEO INSTANTE DECISIVO



Figura 37 - *Caça ao estudante, Sexta-feira Sangrenta, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira.*

Evandro no momento exato nos mostra o que é o momento decisivo, que faz tão bem quanto Bresson. Mas sobre esse núcleo, gostaria de contar o que o autor com lágrimas nos olhos me disse sobre a imagem: “*Esse rapaz morreu logo depois de ter caído e batido a cabeça na calçada, e eu nunca conseguir saber quem ele era. O procurei durante anos.*”



Figura 38 - *Queda do motociclista da Força Aérea Brasileira, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1965. Foto de Evandro Teixeira.*

Essa muito bem representada como “*instante decisivo*”. A queda do soldado, para muitos intelectuais, a descrevem como a queda do poder.

NÚCLEO RESISTÊNCIA



Figura 39 - Passeata dos Cem Mil, Cinelândia, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira.

Foto onde nos mostra que todos somos iguais.

Unidos seremos a palavra força, e nossa palavra força é contrária a dos militares. Nossa força é desejo de justiça. Onde as justificativas são concretas e não aparentes. A foto é de identificações. De resistência.



Figura 40 - Repressão policial durante a missa do estudante Édson Luis, Candelária Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira.

Covardia, temor, desigualdade e aflição.

A representação dessa foto é a pura ditadura ignorante.

“Antes surpresa minha: esperança é coisa secreta e costuma pousar diretamente em mim, sem ninguém saber, e não acima da minha cabeça numa parede.”

Clarice Lispector¹⁹

NÚCLEO LIBERDADE



Figura 41 - Filha do Brasil, 2019

Essa foto contemporânea de Evandro é forte, poética e livre como a vontade de lutar, mas sem ser em segredo.

Mesmo sendo uma só a coloquei como um núcleo. Ela não é adjetiva, é inclusiva, porque a mulher se coloca como cidadã que resiste.

¹⁹ Trecho de um conto chamado: Uma esperança, livro Todos os Contos de Clarice Lispector.

NÚCLEO CORPO



Figura 42- Atleta do Posto 8, Ipanema, Rio de Janeiro, 2012. Foto de Evandro Teixeira.



Figura 43 - Foto de

Vem a imaginação de como seria o olhar dessa foto por Chichico Alkmim (1886-1978), já que as suas fotos eram produzidas e cenográficas.

A de Evandro também poderia ser, mas não é. O instante é sagrado, o olhar desnudo e descompromissado de cenário. Todo esse desprendimento faz com que a imagem de Evandro seja poética ou até mesmo ingênua. Não existe sensualidade na posição do rapaz em primeiro plano, existe apenas intimidade com a câmera.



Figura 44 - Musas do Posto 9, Ipanema, Rio de Janeiro, 1969. Foto de Evandro Teixeira

NÚCLEO SOLITUDE

O nome solitude pode não significar propriamente um estado de solidão.

Na foto de cima Oscar Niemeyer na frente de uma de suas maiores obras, o MAC de Niterói. Cobrindo meio rosto, meio corpo. Na foto abaixo, um anônimo que caminha numa rua de pedra, com um belo sorriso e inteiro.



Figura 45 - Foto de



Figura 46 - Foto de

NÚCLEO POÉTICA



Figura 47 - Casamento em Parati, Rio de Janeiro, 1969. Foto de Evandro Teixeira.

No início de sua carreira, para conseguir um emprego de fotógrafo no jornal *Diário da Noite*, Evandro saiu com a obrigação de fazer fotos de casamentos, o que era comum na época ser publicado nos jornais. Com pouca sorte, o único casamento que fotografou, o editor não quis publicar.

Anos depois, sem intencionalidade, consegue fazer uma de suas fotos mais poéticas e bonita: a de um casamento em Paraty. O momento era aquele, a foto é a poesia que o fotógrafo ainda procurava; e a encontrou naquela tarde em Paraty.



Figura 48 - Foto de Evandro Teixeira

NÚCLEO IMAGINÁRIO

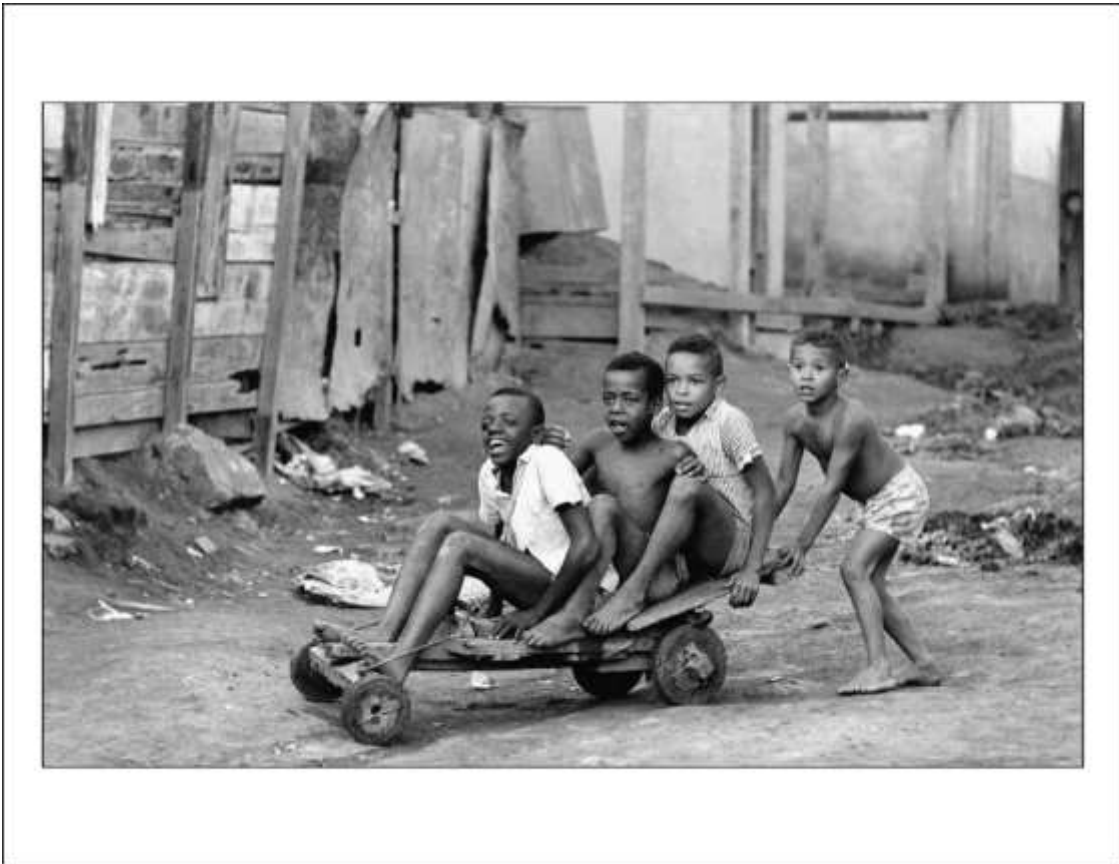


Figura 49 - Meninos, morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Foto de Evandro Teixeira.



Figura 50 - Foto de

NÚCLEO OLHAR



Figura 51 - Foto de

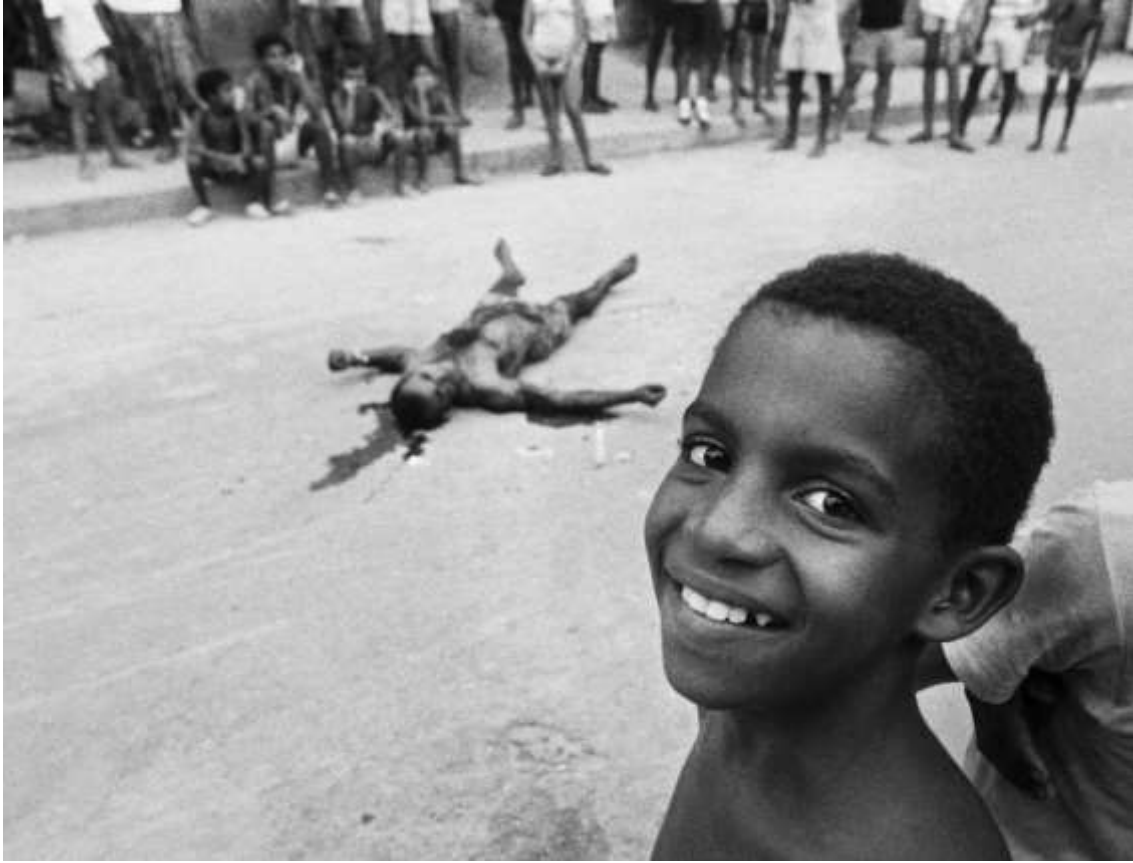


Figura 52 - Morte de traficante, Vila do João, Rio de Janeiro, 1988. Foto de Evandro Teixeira.

NÚCLEO OLHARES PERDIDOS



Figura 53- Foto de



Figura 54 - Crianças esperando na fila do doce, festa de Cosme e Damião, Quintino, Rio de Janeiro, 1976. Foto de Evandro Teixeira.

NÚCLEO PARTIDA



Figura 55 - Romeiros, rumo a Bom Jesus da Lapa, Bahia, 1973. Foto de Evandro Teixeira.



Figura 56 - Bom Jesus da Lapa, Bahia, 1973. Foto de Evandro Teixeira



Figura 57 - Rodoviária, Rio de Janeiro, 1977. Foto de Evandro Teixeira.



Figura 58 - Foto de

NÚCLEO ENTREGA



Figura 59 - Foto de

NÚCLEO CARNAVAL



Figura 60 - Foliões após o desfile, Sambódromo, Rio de Janeiro, 1988. Foto de Evandro Teixeira.



Figura 61 - Foto de

NÚCLEO PLURALIDADE



Figura 62 - Foto de



Figura 63 - Foto de

NÚCLEO URBANO

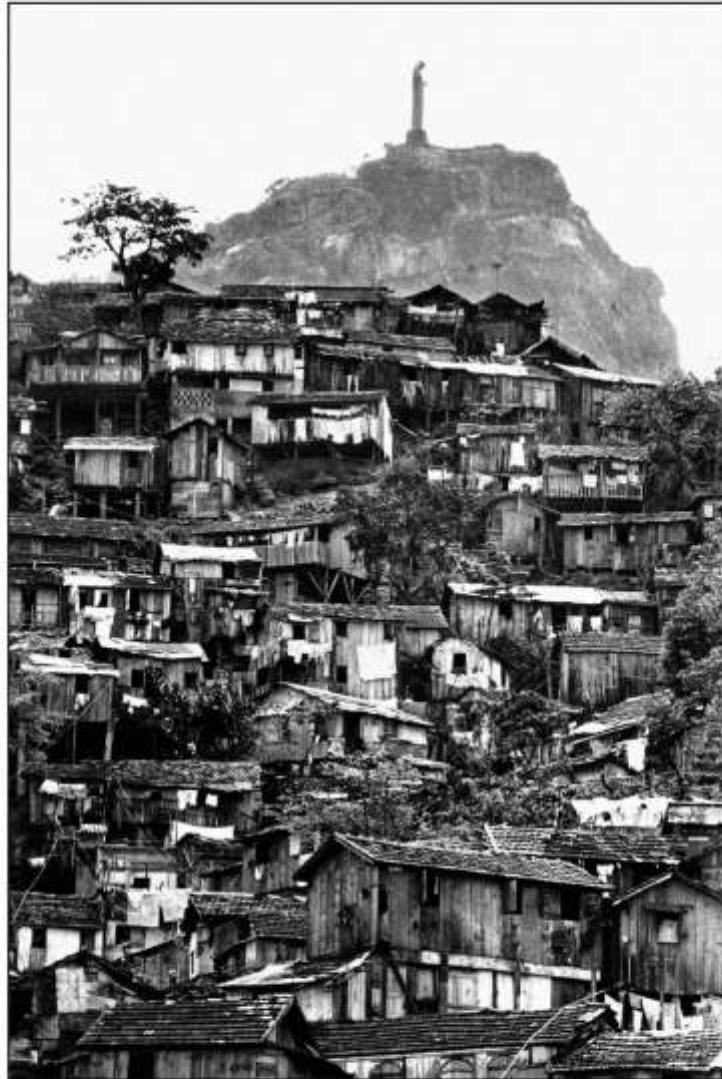


Figura 64 - Foto de



Figura 65 - Foto de

NÚCLEO PRAIA



Figura 66 - Foto de



Figura 67 - Foto de

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara, Nota sobre a fotografia.**
- BRESSON, Henri Cartierr. **Henri Cartier Bresson: Ver é um todo, entrevistas e conversas 1951- 1998.** Edição organizada por Clement Cheroux e Julie Jones. São Paulo: G. Gili, 2015
Lisboa/Portugal: Edições 70, S/D
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular, introdução à fotografia.** São Paulo, SP: Editora Brasiliense s.a, 1984
- SALKELD
- SMITH, Ian Haydn. **Breve História da Fotografia.** São Paulo: G. Gili, 2017.
- TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio Sobre a Fotografia de Niépce a Krauss.** Lisboa/Portugal: Ed Orfeu Negro, 2013

