

Brakhage & Leiter: câmeras e cores na cidade

Brakhage & Leiter: Cameras and Color in the City

Brakhage & Leiter: cámaras y color en la ciudad

Lucas Eskinazi (Senac-SP-Brasil) ¹

¹ É doutor em Poéticas Visuais pela Eca/Usp. Atualmente é docente no Senac-SP. Publicou artigos e ensaios sobre o ato fotográfico e cinematográfico e a presença das câmeras na sociedade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8047241109458713>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9868-4783> e-mail: lucaseskinazi@gmail.com

RESUMO

Neste ensaio, proponho uma contextualização da progressiva presença e democratização das câmeras a partir do desenvolvimento histórico da fotografia. Em seguida, teço comentários sobre *Early Color*, o livro do fotógrafo Saul Leiter e *The Wonder Ring*, o filme do cineasta Stan Brakhage, refletindo sobre o que se acontece quando temos uma câmera nas mãos e, diante de nós, a rua, a cidade e o outro. Busco situar essas realizações em seus contextos técnico, artístico e histórico, dedicando especial atenção à cidade de Nova Iorque nos anos 1950. O tempo surge como questão central de suas poéticas, sendo aqui pensado tanto a partir de sua inscrição nas imagens quanto dos procedimentos que orientam suas práticas: dois artistas em deslocamento pela cidade, munidos de seus negativos coloridos, um com a câmera de 16mm, o outro com sua pequena 35mm. A partir da análise dos trabalhos, de textos e depoimentos dos próprios artistas, proponho uma reflexão sobre diferentes modos de concepção da obra de arte, distinguindo entre aqueles que a projetam previamente e aqueles que se deixam conduzir pelo desenho, pelo acaso e pela intuição. Por fim, o texto sugere aproximações formais entre os trabalhos do fotógrafo e do cineasta e as pinturas do artista contemporâneo e contemporâneo Mark Rothko.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Fotografia; Câmera; Urbanismo.

ABSTRACT

In this essay, I propose a contextualization of the presence and progressive democratization of cameras, taking as a starting point the historical development of photography. I then offer comments on the book *Early Color* by photographer Saul Leiter and on the film *The Wonder Ring* by filmmaker Stan Brakhage, reflecting on what is produced when we hold a camera in our hands and have the street, the city, and the other before us. I seek to situate these works within their technical, artistic, and historical contexts, devoting particular attention to New York City in the 1950s. Time emerges as a central issue in their poetics, considered here both through its inscription in the images and through the procedures that guide their practices: two artists moving through the city, carrying their color negatives, one with a 16mm camera, the other with a small 35mm camera. Drawing on an analysis of the works, as well as texts and statements by the artists themselves, I propose a reflection on different modes of conceiving the artwork, distinguishing between those who plan their works in advance and those who allow themselves to be guided by drawing, chance, and intuition. Finally, the text suggests formal affinities between the work of the photographer and the filmmaker and the paintings of their contemporary and fellow New Yorker, Mark Rothko.

KEY-WORDS

Cinema; Photography; Camera; Urbanism.

RESUMEN

En este ensayo propongo una contextualización de la presencia y de la progresiva democratización de las cámaras a partir del desarrollo histórico de la fotografía. A continuación, comento el libro *Early Color*, del fotógrafo Saul Leiter, y la película *The Wonder Ring*, del cineasta Stan Brakhage, reflexionando sobre lo que se produce cuando tenemos una cámara en las manos y, frente a nosotros, la calle, la ciudad y el otro. Busco situar estas realizaciones en sus contextos técnico, artístico e histórico, prestando especial atención a la ciudad de Nueva York en los años cincuenta. El tiempo emerge como una cuestión central de sus poéticas, siendo aquí pensado tanto a partir de su inscripción en las imágenes como de los procedimientos que orientan sus prácticas: dos artistas en desplazamiento por la ciudad, provistos de sus negativos en color, uno con una cámara de 16 mm, el otro con su pequeña cámara de 35 mm. A partir del análisis de las obras, así como de textos y testimonios de los propios artistas, propongo una reflexión sobre distintos modos de concebir la obra, distinguiendo entre quienes la proyectan previamente y quienes se dejan conducir por el dibujo, el azar y la intuición. Por último, el texto sugiere aproximaciones formales entre los trabajos del fotógrafo y del cineasta y las pinturas del artista contemporáneo y también neoyorquino Mark Rothko.

PALABRAS-CLAVE

Cinema, Fotografía, Cámara, Urbanismo.

Preâmbulo

Coisa de dez anos pra cá, a pessoa com uma câmera na mão pode decidir se dispara um clique ou aperta o rec. Isso podia ser feito com algumas câmeras, podia ser feito até com alguns celulares, mas foi com a chegada das câmeras fotográficas da *Canon*, em especial a *5D Mark II*, que essa possibilidade se espalhou. A partir do seu lançamento em 2008 (no Brasil alguns anos depois), via-se filmes, curtas-metragens, fotografias artísticas e profissionais, realizadas com o mesmo aparelho. No começo ela era cara (\$2699.00), anos mais tarde, havia câmeras mais acessíveis, com as mesmas qualidades e características. Elas continuam caras, talvez não tão caras, é difícil mensurar. Foi com o celular, com uma geração de celulares com mais qualidade, que essa possibilidade se colocou de vez, não?

O sorriso vem depois

Da convergência de uma série de conhecimentos de áreas distintas descritos anteriormente (Galassi, 1981), física, química, ótica e artes, a fotografia vem ao mundo na primeira metade do século dezenove. É possível lançar um olhar sobre este suporte a partir da perspectiva do acesso e democratização do aparelho que concebe as imagens, a câmera fotográfica. A verdade é que este objeto é anterior, muito anterior, à fotografia. Sabemos que o uso da câmera obscura está inscrito na História da Arte ao menos desde o século dezesseis. O artista David Hockney, em seu livro-filme *O conhecimento secreto*, procura levar a data ainda mais longe, até as primeiras décadas do Quattrocento. No início, poucos eram os que detinham os equipamentos e conhecimentos para a realização de uma fotografia. Em 1839, o Estado francês quebra a patente da invenção de Louis Daguerre e Nicéphore Niépce por uma fortuna (Rouillé, 2005), abrindo o processo para que mais pessoas pudessem se tornar fotógrafos. Entre as décadas de 30 a 50, serão apenas os mais abastados representados nas fotografias. E serão poucos os fotógrafos nas cidades, nas capitais, ainda que este número não parasse de crescer.

Para alcançar a boa exposição, era necessário deixar a luz entrar através da lente por um longo tempo até que a placa estivesse apta a ser revelada. Para um retrato, era comum o uso de objetos que auxiliassem na rigidez dos corpos, como tábuas de madeira nas costas quando a pessoa estivesse sentada. O sorriso ainda não participava da cena, acredito haver dois motivos para isso. É difícil manter um sorriso por um minuto. E o retrato fotográfico veio, em muitos casos, substituir o retrato na pintura, com sua tradição milenar de raros sorrisos (Sontag, 2004, p.165). Nas décadas seguintes, as emulsões ficam cada vez mais sensíveis, as lentes mais claras, sendo possível realizar fotografias em menos de um segundo já nos anos de 1860. Sobre esse momento histórico, dois outros pontos: nesta época, na França, um profissional liberal, um cidadão de classe média, um professor, por exemplo,

já poderia se ver representado por uma fotografia (Frizot, 1997). Isso se deve ao barateamento dos materiais e a diminuição dos formatos, lembrando o caso dos cartões de visita, popularizados por Eugène Disderi. Ao invés de usar a placa, que era grande, para uma única fotografia, Disderi expunha fragmentos da placa para cada fotografia, realizando seis, oito, doze pequenos cartões contendo imagens, cartes de visite, a serem trocados e colecionados (Freund, 1974). Ainda que no Brasil fosse menos espalhado, é na década de sessenta que vemos florescer nas regiões centrais de algumas poucas cidades do país, os primeiros estúdios de fotografia. É o caso de Marc Ferrez no Rio de Janeiro e Militão de Azevedo em São Paulo (Beltramim, 2016, p.68).

Não perdendo de vista nossa perspectiva sobre o acesso à câmera fotográfica, nas últimas décadas do século dezanove, ocorre o que poderíamos chamar de primeira revolução na criação fotográfica: o empresário estadunidense George Eastman lança, em 1888, a Kodak N°1. Ela custava 25 dólares, uma soma razoavelmente grande para a época. Ela vinha carregada com um negativo de 100 poses e deveria ser posta no correio para que fosse feita a revelação do rolo, copiadas as fotos em papel e recarregada com um novo rolo por 10 dólares. Rolos adicionais poderiam ainda ser comprados por 2 dólares caso o operador da câmera, o fotógrafo, quisesse processar o próprio filme².

Em 1899, o fotógrafo francês Félix Nadar lança seu livro de memórias, *Quand j'étais photographe*. Lá, mais precisamente no capítulo "*Primitifs de la photographie*", vemos um melancólico Nadar lembrando a já não tão curta história da fotografia até ali. No seu tom, há o pesar de quem vê o ocaso de uma arte, de uma geração, aquela dos grandes retratistas detentores da técnica, os únicos capazes de representar o outro em retratos marcantes como tantos que ele, Etienne Carjat, Julia Margaret Cameron e outros, realizaram (Nadar, 1899). Seria o fim de uma era na fotografia e a início de outra, marcada pelo comércio das câmeras, transformada primeiramente pelo ato amador, o cidadão sem estudos, que não foi pintor, que não teve formação e que agora terá cem poses para tremer, enquadrar torto e sem foco. Terá cem poses para fotografar seu quarto, situações íntimas, seu cotidiano. A título anedótico, em 1893 seu filho, Paul Nadar, se torna o agente da Kodak na França³.

É de 1916 a crônica de João do Rio *Clic-clac! O fotógrafo!*. Nela, o escritor manifesta, com humor, seu incômodo com a onipresença da fotografia pelas ruas cariocas. "Porque nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação fotográfica (...) a loucura da fotografia. Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa" (Do Rio, 1916).

2 Disponível em: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_760118

3 Disponível em: https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2021/04/PetitJournal_Nadar.pdf

Quem faz imagem?

Essa mesma trajetória dificilmente poderia ser traçada nas Histórias do Cinema. O acesso à realização neste suporte, a imagem em movimento, por seus altos custos, necessitou encontrar formas de produção maiores, em boa parte dos casos, comerciais, institucionais e industriais⁴. No contexto brasileiro, é relegada a uma pequena parte da elite a possibilidade de usar uma câmera de forma amadora, diletante, ao longo da primeira metade do século XX, como é o caso dos belos filmes de Paulo Plínio Prado. Será a partir das décadas de 40 e 50 que o 16mm, por exemplo, encontrará um público maior sem, no entanto, se tornar um artigo popular.

É sobre este período da metade do século passado que desejo me deter, olhando para o trabalho de dois artistas estadunidenses que produziram os trabalhos aqui mencionados na cidade de Nova Iorque. Antes disso, gostaria apenas de andar algumas décadas adiante, a fim de alcançar o que chamo de primeiro período de ampla democratização dos dois suportes, fotografia e imagem em movimento. Será ao longo dos anos 80 e 90 que as câmeras VHS vão chegar a uma parcela maior da sociedade, penso aqui especialmente no Brasil. É nesse período que a câmera fotográfica 35mm alcança segmentos sociais até então excluídos. E será apenas com o celular atual, o *smartphone*, ao longo da década de 2010, que veremos, aí sim, uma população capaz de produzir imagens e de se autorrepresentar.

A cidade como cenário, o cenário como personagem

The Wonder Ring é um pequeno filme de Stan Brakhage, realizado em 1955. Pequeno em duração e, dentro da sua carreira de dezenas de filmes, segue sendo menos comentado. Não estamos diante de obras como *Window Water Baby Moving*, em que o artista filma sua mulher Jane Wodening durante o parto de sua filha Myrrena, ou *Dog Star Man*, obra realizada em seis partes ao longo dos anos sessenta e setenta, onde vemos sua maturidade estilística. *The Wonder Ring* é um dos primeiros trabalhos do diretor, o segundo em cor, o primeiro sem personagem, em que a cidade, as cores e as formas, ganham protagonismo frente à presença humana. São pouco mais de cinco minutos de um passeio pelo trem *Elevado da Terceira Avenida* antes do encerramento de suas atividades naquele mesmo ano. Considerado por muitos como um problema na paisagem e obsoleto em comparação às linhas de metrô que cresciam, teve seu trajeto substituído por linhas de ônibus até ser demolido.

Brakhage sobe as escadas, entra no vagão, se senta, procura ângulos, ângulos em que a cidade se mostre recortada, se mostre como imagem. Os demais passageiros,

4 Ainda que Pedro Costa, cineasta português em curso ministrado em 2017 no Centro Cultural da Caixa, em Curitiba, tenha apontado para o caráter de experimentação e liberdade presente no primeiro cinema industrial, anterior à consolidação de uma economia de produção rigidamente estruturada. Seus exemplos partiam das obras de Charlie Chaplin e Georges Méliès.

eles não são menos importantes, participam como parte da composição geral. São os anos cinquenta, cinquenta e cinco, ele leva uma câmera por aí, isso não é comum. Ele não faz ficção, tampouco documentário.

The wonder ring, na carreira do diretor, é uma espécie de abertura, o início do que será intensificado nas próximas décadas. Surge aqui a ideia de um cinema abstrato⁵, ou antes, o desejo por um olhar livre. As tomadas são realizadas a partir do momento em que entra na estação. A movimentação do seu corpo no espaço é o mais próximo que teremos de uma trama, a trajetória do corpo e seu olhar. Seus quadros aproveitam o sol intenso nas empenas dos prédios, fortes zonas de sombra, reflexos e distorções provocadas pelas janelas do trem. Ele está em busca da sensação visual daquela viagem, mas não só: existe o conhecimento do que a película pode se tornar, caso exposta daquela maneira. Nas primeiras décadas do cinema colorido, havia certa desconfiança na possibilidade de alcançar um dito naturalismo com a cor, incorporar o drama. Esses pensamentos passam longe do universo composicional do cineasta. Ali, as cores anunciam as intervenções pictóricas que fará na película anos depois. Por enquanto, a união entre o negativo colorido e a cidade é o suficiente para o seu ato, a sua pintura.

Décadas depois, subsiste o potente elemento documental do filme, que é o próprio ato cinematográfico do artista. O próprio ato de sair com uma câmera e fazer um pequeno filme é em si uma das coisas importantes da obra. A essa altura, a ideia de fazer anotações, filmar despreziosamente, era algo pouco pensado.

Ao se opor ao cinema realista, que privilegia os modos de ficção como a narrativa clássica e o estilo documental de reportagem, e ao mesmo tempo, ao optar por registrar uma situação, o cotidiano, Brakhage encontra a potência própria da vida vivida, do que está por aí, do que não precisa ser dito, mas visto e filmado. Não é dito pois o cineasta está à procura de imagens que não tenham uma correlação, uma tradução para o campo da palavra, do discurso. Imagens que não carregam a carga do gênero documentário, mas o documento de uma criação artística nova, ainda que cheia de parentescos. Quando aponta a sua câmera 16mm pela janela do vagão e filma a cidade, o cineasta aproxima o ímpeto pictórico ao registro do banal. Essa operação aparentemente simples, guarda em si algo que pode ser antigo na tradição artística, a representação do que é próximo, do que é sem importância. Entretanto, ao ser levada ao cinema, à imagem em movimento, ela ganha em novidade, ela inaugura, através da percepção, a união no seio do ato cinematográfico entre beleza, prazer e cotidiano. Essa construção é possível por um conjunto de elementos disponíveis em sua realidade, em seu tempo-espaço, invenções, aparelhos, técnicas, mas movidas sobretudo por interesses, por desejos. As câmeras pequenas, portáteis, se popularizaram no final da primeira metade do século XX, em especial nos países industrializados. Entretanto, para alterar as formas e usos desses equipamentos, tidos

5 No livro *Dicionário teórico e crítico de cinema*, logo na letra A, no verbete Abstrato, Jacques Aumont e Jean Marie incluem Stan Brakhage como um realizador com certa verve ao abstracionismo. Imagino, no entanto, que não seja *The wonder ring* o filme do realizador que os levou a mencioná-lo, mas obras como *Night Music* (1986) ou *Stellar* (1993)

como uma opção sofisticada para o registro caseiro, rituais familiares, utilizados para registros de ciência e antropologia, era necessário algo a mais do que o acesso às ferramentas.

Ao apontar sua lente para os trilhos, Brakhage registra as distorções visuais da janela, do vidro. Este ato singelo é um dos modos, sem que tenha havido preparação prévia, no qual o cineasta busca privilegiar o ver em oposição ao saber. O vidro, que tem por qualidade a transparência, que nos permite ver através, participa de sua imagem como mais um elemento na construção da imagem, ali descaracterizado, ou melhor, ali atuando suas características que costumam ser esquecidas, escondidas, difratadas. Ao filmar os trilhos se valendo das distorções visuais executadas pelo vidro, Brakhage os anima, tornando-os serpentes em alta velocidade. Tal operação não está distante da transformação da cidade em paisagem realizada na continuidade do filme. A sequência de planos em movimento, com os trancos do trem, com os transeuntes que passam e que ficam dentro do quadro, faz parte do universo de manchas cromáticas que constituem o caráter da obra. O filme, tendo se libertado da trama, da narrativa, dos conflitos, está livre para perceber e registrar as cores, compor pictoriamente, abstrair na paisagem. Não é difícil encontrar frames em *The Wonder Ring* que se pareçam aos quadros de Mark Rothko, quadros daqueles mesmos anos cinquenta, feitos de cores, contrastes e manchas que vibram de volta a quem os encara.

Se a obra de Brakhage nos impele para a frente, numa lancinante projeção através da janela que é ao mesmo tempo olho, câmera e inconsciência, exigindo que incorporemos a perspectiva daquele que passeia, livre e atento no vagão, passageiros ativos daquela viagem fílmica, Rothko opera pelo movimento inverso, por uma vertigem estática que nos inebria e suga para dentro do quadro, para as profundezas vibrantes de suas camadas de cor e do infinitamente escuro. O filme é uma experiência de deslocamento físico no espaço do mundo, fluxo visível, um convite para ver com o corpo em trânsito. A pintura é uma dissolução do eu no campo cromático, na sensação luminosa. Ambos, no entanto, partilham a vontade de se entregar à psicastenia da profusão de cores e imagens, de pontas soltas, destramadas. Entre eles, subsiste a diferença radical entre a agilidade e o tremor da câmera e o estado meditativo do corpo convidado a se deter, ainda que haja forte encontro nos desenhos de composição e fuga narrativa.

Nessa época, Brakhage escreve roteiros de ficção, tem personagens em suas histórias. No pequeno texto *Statement* presente em seu livro *Metáforas da visão* de 1963, diz que será o entorno do protagonista, o espaço em que realiza as suas ações, mais do que a trama, que trará elementos do caráter, do psicológico desse sujeito (p.45).

Talvez seja apressado dizer que *The wonder ring* é o seu primeiro filme sem personagem. A cidade, sim, pode tomar o papel principal, se tornar a protagonista do filme, mas antes dela, ao assumir um filme de caráter pessoal, o corpo daquele que filma ganha personalidade, se torna mais um agente, um eu lírico, em oposição ao desejo construído pelo cinema clássico, ao longo de décadas, da câmera invisível,

que vê a todos e ninguém a vê. Notamos a percepção dos passageiros em relação à câmera, em relação ao ato estabelecido pelo cineasta. Não é um ato intimidador, não conhecemos o material bruto da filmagem, mas não há nada, nenhum gesto, que nos faça pensar que a sua presença tenha evocado sensações de ameaça ou que sua postura tenha sido invasiva.

Detalhes do passeio são anotados em sua película. Quantas latas foram utilizadas? A sensação que paira no pequeno filme é de que o cineasta utilizou poucos rolos de 16mm, talvez aqueles de 100 pés disponíveis à época. Rodados a dezesseis quadros por segundo, duram em média dois minutos e meio (Coe, 1981, p.167). Não parece que Brakhage queira se apagar enquanto corpo que filma. Seus enquadramentos procuram preservar a influência do espaço, do que o cerca, na construção da imagem. Os olhares trocados com os transeuntes inscrevem as suas presenças no registro. O super enquadramento, isso é, a maneira como coloca para dentro do quadro a moldura da janela, é mais um elemento visual da obra que nos ajuda a localizar a posição da câmera em relação ao espaço visual. O mesmo pode se dizer da trepidação causada pelo trem, das distorções produzidas pelos vidros e dos reflexos cintilantes que cruzam o quadro em frações de segundos.

A montagem inicial do filme, um conjunto de catorze planos no tripé, alguns fixos, outros com panorâmicas e tilts, observam a estação, toda em ferro e rebite, elevada sobre a cidade. São planos vagos, ligeiramente perdidos, vemos detalhes de vitrais, luminárias, reflexos através da grande janela entre um café e a plataforma. A chegada e a partida dos trens anunciam o dinamismo que será visto quando entrarmos no vagão. Ainda que alguns dos planos, ao longo do trajeto, sejam realizados no tripé, no primeiro plano dessa sequência a câmera está na mão do realizador e o movimento de partida desestabiliza o quadro.

Sabendo que o elevado seria desativado e provavelmente demolido, o artista Joseph Cornell sugere ao seu amigo que o registre antes que seja tarde demais. Depois de finalizado o corte feito por Brakhage, Cornell propõe a exibição do filme ao inverso, espelhado, e dá a esta versão o título invertido, *Gnir Rednow* (1970). Pouco depois, a mesma proposição seria feita do artista ao cineasta, a fim de filmar uma casa antes da sua demolição. Trata-se do filme *Centuries of June* (1955).

Em 1953, dois anos antes de *The wonder ring*, D.A Pennebaker, cineasta de caráter documental, realizava as imagens para o que viria a ser o seu primeiro filme, *Daybreak Express*, que tem a mesma duração e cenário do pequeno curta de Brakhage. Entre as duas obras, centenas de semelhanças. Não saberia dizer se Brakhage viu o material bruto de Pennebaker. Seu filme foi finalizado apenas em 1958, como se vê na cartela de início (até a cartela guarda semelhanças com a de *The wonder ring*). A maior diferença entre as duas obras está na montagem. Pennebaker corta conforme a trilha elegida, um jazz de Duke Ellington. Brakhage mantém seu filme mudo. *Daybreak* traz experimentações visuais, ângulos improváveis, imagens lindas da alvorada. A música, em harmonia com as imagens de mais um dia na vida, auxilia na organização do nascer do sol. O filme acaba por propor uma obra fechada, diferente do passeio inconcluso, sem porquê, de Brakhage.

Para o cinema, para a realização da imagem em movimento, a possibilidade da prática contínua, o passo solto, desprendido, a anotação, observar os dias através do visor, do jogo de espelhos, era uma novidade. Para a fotografia não. Nos anos cinquenta, seria possível traçar uma linha histórica de trabalhos fotográficos que nasceram de um simples passeio, e não seria difícil remontar cem anos desenhando um gênero com indícios de tradição. Penso em Victor Albert Prout fazendo suas panorâmicas do rio Tâmis, em 1861.

Um desses que perambulava com a câmera pensando e clicando pela cidade era Saul Leiter. Sua obra é extensa e, para além da qualidade, existem, assim como em Brakhage, elementos que tornam o seu trabalho singular. Embora a fotografia dita artística continuasse sendo realizada em branco e preto pela maior parte dos fotógrafos, outros como ele, por volta dos anos 1950, tiveram destaque no campo das artes, tendo parte de suas realizações profissionais no circuito da moda, da publicidade, em fotografia colorida. William Eggleston, Edward Steichen. O mesmo ocorre no cinema: foram necessárias ao menos duas décadas dos primeiros filmes a cores para que filmes dramáticos e autorais acreditassem na qualidade, na precisão cromática e aderissem à técnica que, até os anos 1970, se tornaria hegemônica. Nos primeiros anos da cor, na década de trinta, alguns tons soavam descolados da imagem, como se houvesse uma sobreposição em relação aos objetos. Sobrevoava, parecia pintada, adicionada.

Leiter fotografou em preto e branco antes de ir para a cor. Os elevados preços de processamento e ampliação atrapalharam essa passagem. Desenvolveu um trabalho sólido a partir dos anos quarenta. Fotografias de mulheres que encontrou na vida, romances, situações íntimas, eróticas. Pude ver as pequenas cópias em sua exposição em Arles, *Rencontre d'Arles*, no Palácio do Arcebispo, em 2023. *Saul Leiter, Assemblages*. Ele planejou em vida publicar um livro com essas imagens, mas o projeto nunca foi realizado. Cinco anos após a sua morte, a editora alemã Steidl lançou, em 2018, o livro *In my room* com essas fotografias. No ano seguinte é publicado um novo projeto, *East 10th street* com as imagens da exposição homônima, exibida na galeria belga *Fifty One*. Figuram aí os seus romances, Jay, Fay, Barbara e Soames.

Cor e quadro

As primeiras imagens de Leiter em cor são do final dos anos quarenta. Nessa época, poucas eram as exceções no campo da arte onde a fotografia colorida era bem-vinda. Só que Leiter não chega na fotografia pela fotografia. Ele chega por outro caminho, pelas artes. Essa diferença costuma marcar a relação que o fotógrafo terá com a fotografia que, em seu caso, desde o início foi acompanhada pela prática da pintura e do desenho. Quando saía com a sua câmera, eram as pinturas de Matisse, Vuillard, Cézanne e Bonnard que estavam habitando seu corpo, seus olhos e se projetavam na paisagem. De uma só vez, adentrou a cor, captou e criou uma imagem

dos Estados Unidos, da Nova Iorque da metade do século XX.

Imagens ágeis, colagens visuais. Para realizar fotografias dinâmicas, era necessário unir algumas habilidades: a câmera pronta, a fotometria precisa, o anel de foco sempre em movimento. E o mais importante, o tempo de ação e o tempo de espera. Vejo seu corpo vagando na cidade. Me valho de uma série de filmes, alguns da época, outros de época, materiais de arquivo encontrados no YouTube, fotografias avulsas, romances, pinturas, para renderizar na imaginação o caminhar entre um clique e outro de Leiter. Ele encontra uma esquina com um jogo de linhas e reflexos, então espera. Ele espera a composição surgir. Ela virá com um carro, com um vestido, um tom de pele, um guarda-chuva. Ela virá como a vida vem. Vem e passa. Então, esse fotógrafo calmo (seria ele calmo?), através da poética da espera, vê imagens se formando na frente dos seus olhos, imagens que mais ninguém vê, composições que só existiram daquele seu ponto de vista, que ninguém sabe que estão acontecendo e deixando de acontecer em frações de segundo (Meyerowitz, 2012). Como os felinos, seus movimentos são lentos, seu corpo está relaxado. E toda essa aparência de preguiça é uma forma de deixar o mundo existir, de ser menos notado, e toda a energia que vai se acumulando, é projetada para daqui poucos instantes, até a chegada do clique.

Existem obras que alteram a rota do imaginário da sociedade que virá. A obra de Saul Leiter, ainda que não tenha circulado intensamente enquanto era realizada, é uma dessas produções visuais que transformam a percepção, a uma só vez, dos lugares, da época em que foi feita e da própria linguagem em que foi criada. Sua presença na rua, caminhando pela Nova Iorque dos anos cinquenta, para além das fotografias realizadas, talvez fosse em si parte do que estou dizendo. Porque a primeira imagem que surge quando alguém pratica a fotografia, pode ser feita pelo simples ato de chamar a atenção para uma direção, a direção em que se aponta a câmera. Como quando vemos uma pessoa olhando para o céu e outras, naturalmente, param e olham. E quanto mais pessoas olharem, mais pessoas vão olhar. É uma coisa de espécie, uma imagem comum.

Suas publicações em formato livro são todas do século XXI. Antes disso, realizou uma série de exposições individuais em galerias. Participou de uma coletiva com seu trabalho em cor, sob a curadoria de Edward Steichen no MoMA, *Always the young strangers*, em 1953. Antes das fotografias, expôs suas pinturas. Mas a forma como seu trabalho mais circulou foi através das revistas de moda. Leiter teve uma carreira sólida neste gênero fotográfico, conseguindo preservar muito do que conhecemos da sua poética, nos trabalhos comerciais. Ao longo de toda a sua trajetória, teve ensaios e editoriais em grandes revistas como *Elle*, *Vogue*, *Esquire* e *Harper's Bazaar*. Ainda que Nova Iorque seja seu ponto de ancoragem, o lugar onde sua imagem se fez pelo hábito, seu trabalho não está restrito à capital estadunidense da costa leste. Em *Early Color*, vemos fotografias de outras localidades do país e na Europa. Este livro é publicado pela primeira vez em 2006 e reúne imagens do final dos anos quarenta e das décadas seguintes, de cinquenta e sessenta, anos em que desenvolveu e experienciou a estética que irá marcar o seu trabalho.

O livro é quadrado, vinte por vinte, com 156 páginas de duração. As fotografias surgem desde a capa e no seu interior são apresentadas mesmo antes do título, continuando sucessivamente postas lado a lado à pequena introdução de Martin Harrison, historiador da arte, reconhecido por seus estudos sobre a obra de Francis Bacon. São oitenta imagens, a maior parte delas sendo fotografias na orientação vertical e diagramadas na página direita da dupla, com o título e a data ocupando o centro da página esquerda. Os títulos se dividem entre a descrição do local da imagem, *Harlem, Lanesville, Roma*, a nomeação de algum elemento presente na fotografia, *hat, taxi, horse, limousine, newspaper kiosk* e a interpretações que propõe uma reflexão, uma dialética com a imagem apresentada. É o caso, por exemplo, da imagem *Tanager stairs, 1954*. Nela, vemos fotografado sob um ponto de vista zenital, três degraus da escada e, recortado pelo enquadramento, um homem deitado no último dos degraus, aparentemente dormindo, em provável má situação. Esta operação é parecida àquela de *Mondrian Worker, 1954*, em que o trabalhador cobre a fachada de um imóvel com tapumes de madeira, criando na paisagem um jogo de quadrados à la Mondrian. A referência ao pintor parece mais uma das formas de aproximação entre a obra de Leiter com a pintura dita abstrata. No entanto, os títulos dados pelo autor, de modo geral, propõem uma conexão mais direta, simplificada, entre imagem e palavra. São breves comentários, quase como uma forma de identificar as imagens, de maneira informal, dentro de um arquivo, de gavetas cheias de negativos e ampliações.

Ao menos três imagens presentes em *Early Color – Foot on El, El, On the El* foram realizadas no *Third avenue elevated*, o elevado em que Brakhage realiza *The wonder ring*. Seria possível aventar que as imagens *Tanager stairs* e *Tanager steps*, por semelhança àquelas da introdução do curta-metragem, são realizadas na escadaria que dá acesso ao elevado. O corte urbano proposto por uma obra da engenharia de grande proporção como esta, propicia uma visualidade incomum da cidade (Stalter, 2006). Os corpos se erguem entre os prédios a uma altura que só nos é possível quando estamos em um terceiro ou quarto andar, imóveis e de um dos lados da rua. Independente dos problemas experienciados pelas cidades que têm ou tiveram elevados – no contexto brasileiro, penso no Rio de Janeiro com a Linha Vermelha, o Elevado Paulo de Frontin ou o recentemente demolido, Elevado da Perimetral, ou em São Paulo, o Elevado Presidente João Goulart, conhecido como Minhocão –, não parece estranho que estes artistas que mantinham a prática de registrar e desenhar a cidade em seus passeios, tenham dado atenção à paisagem proposta pelo *Elevado*, quando senão o próprio *Elevado* como imagem.

Construindo um olhar pessoal, diferindo de certa fotografia moderna que estabelece sua presença pelo embate, o trabalho fotográfico que Saul Leiter realiza pode ser dividido em dois, sem que haja um marco temporal nesta divisão: suas imagens em preto e branco nascem do acordo entre ele e as modelos das imagens e costumam representar espaços de maior intimidade – me pergunto se esta escolha está relacionada à autonomia dada pelo branco e preto, sendo possível realizar a revelação e a ampliação em laboratórios caseiros –, enquanto as cores mantêm uma distância de quem evita interferir na ação observada. Essa abordagem é viabilizada

pelo uso de lentes teleobjetivas, que propõem organizações plásticas entre os planos à sua frente, convertendo ações e outros elementos narrativos, em campos de cor. Rostos e objetos perdem sua identidade para se tornarem manchas, linhas e massas tonais. Boa parte de suas composições tem forte diálogo com a pintura e com a colagem. O uso das teleobjetivas intensificam essas características: são lentes que têm um campo de visão mais restrito, fechado. Popularmente, são chamadas de lente *zoom*, o que não é uma verdade: *zoom* é quando temos uma lente com várias distâncias focais diferentes, podendo abrir e fechar o quadro. Leiter usava lentes mais fechadas, setenta milímetros, noventa, cento e cinco, por aí. E quando usamos lentes fechadas, fazemos mais recortes, retiramos certo aspecto de inteireza do quadro. De certa forma, retiramos o referencial da situação em que os nossos corpos estão colocados, e aqui está uma diferença profunda entre as duas obras em questão. Quando usamos uma lente aberta, uma dezoito, por exemplo, conseguimos, *a posteriori*, ao observar a cópia da fotografia, entender um pouco sobre como estava e como participava o corpo do realizador da imagem no espaço representado. O mesmo dificilmente acontece com as lentes fechadas que, por seu reduzido recorte do espaço, limita a compreensão do contexto, do entorno do fotógrafo. É somente através do conjunto de oitenta imagens de *Early Color* e dos seus títulos pragmáticos, que podemos arriscar uma apreensão objetiva no campo sensível da prática de Leiter. Outra característica dessas lentes, é a reduzida profundidade de campo, ou seja, poucas zonas estão em foco. O que não está em foco pode perder o caráter informacional para ganhar valor de composição, uma mancha, uma cor. Muitas vezes é difícil de se assegurar o que era tal ou tal objeto em uma fotografia de Leiter. Se for uma pessoa, no máximo reconhecemos a forma humana, mas não uma identidade. Vemos isso acontecer em suas imagens, em especial com objetos em primeiro plano que, antes de representar algo, se tornam áreas, linhas cromáticas a favor da composição geral.

Quando estamos com uma lente teleobjetiva, é bonito observar a composição que nasce a partir do jogo entre os planos, aqueles mais próximos e aqueles mais distantes, somado à escolha do ponto do foco. Passei a gostar ainda mais do seu trabalho depois de sair algumas vezes por aí com uma dessas lentes e mirar nos reflexos dos vidros da rua, as janelas dos carros, dos comércios, das casas e perceber que a densidade do que retorna como imagem depende do quanto de foco você dá para os objetos.

Nessas fotografias pela Nova Iorque dos anos cinquenta, Leiter procurava composições idiossincráticas, a poeira residual do olhar. Procurava colocar no quadro fotográfico o que só podia ser visto através dele e não pelo olhar desaparelhado. Esse conjunto do seu trabalho, que pode ser encontrado no livro *Early Color* mas não só, está longe de documentar a cidade compartilhada, vista por todos. São imagens construídas na união do artista com os seus equipamentos, a câmera, a lente e o negativo. E o seu vagar pelas ruas. É possível, ao mesmo tempo, inverter a frase: ao se distanciar de certo caráter documental da fotografia e ao se aproximar da percepção, ao realizar imagens singulares, imagens que só são possíveis através do suporte fotográfico – visto por muitos como um aparelho maquínico, que responde

às demandas miméticas –, Leiter acabou por ir mais profundamente no conceito de documento. Criou uma imagem que nos dá a sensação de uma cidade crescendo, colorida como os objetos de consumo daquela época, rápida, fixando os reflexos lancinantes dos vidros, os transeuntes, os carros, a vida acelerada, constituindo em imagem um sentido fugidio, inapreensível da metrópole que seria amplamente descrita e refletida no campo da filosofia, da literatura e em estudos em geral. Um espírito.

Será mais adiante, em seus filmes a partir dos anos 60, que veremos uma série de procedimentos de intervenção direta na película executados por Brakhage, seja através de riscos, fungos ou propriamente pinceladas. Leiter, por sua vez, faz estudos em artes e tem na pintura a sua primeira expressão visual. Realiza quadros de vários tamanhos e formatos, alguns mais abstratos, outros diretamente da observação de suas próprias fotografias, quando não são as intervenções diretas na imagem fotográfica – pintando suas cópias preto e brancas –, à maneira de Brakhage. Nunca consegui acessar a sua paleta de cores. Não sei se compreendo, se apreendo o seu uso de verdes, azuis e laranjas cintilantes que contrastam com a paleta de suas fotografias. Na referida introdução à *Early Color*, Martin Harrison menciona a importância de Édouard Vuillard no trabalho de Leiter. Ele nomeia uma obra em especial do pintor francês, *Le métro: Station Villiers* de 1917, como uma imagem que guardaria consigo o encontro dos dois artistas por sua temática urbana feita com cores pastéis, lavadas, românticas. Os tons de verde frequentemente utilizados por Leiter estão presentes neste desenho, sendo o verde azulado do centro da imagem a representação dos azulejos presentes ainda hoje nos metros parisienses. Harrison vê semelhança na sua paleta de cores, independente do suporte em que realizou a imagem. Tenho dificuldade em concordar. As pinturas, desenhos e fotografias coloridas de Leiter, expostas em Arles (2023), tinham cores mais cintilantes e mais naturais, orgânicas, do que nas representações que circulam pela internet. A composição se ajustava pela base da tela, sempre aparente, de tom quente, cru, amarelado.

Epílogo

Diferente de trabalhos em fotografia nascidos como projetos, viagens para cobrir um acontecimento, reportagem, seguir uma pauta, sendo o ato fotográfico uma segunda etapa da realização, Leiter procurava não deixar que os discursos participassem da sua criação visual. Essa ideia, no entanto, não nos permite compreender a sua prática desprovida de uma fundação conceitual. A escolha dos seus equipamentos, a câmera leve, na mão, as lentes mais fechadas do que muitos da sua época, o negativo colorido, eram parte do desenho do seu trabalho. Seu universo de referências, diálogos estéticos, afinidades eletivas, as amizades visuais, estavam com ele, junto com seus sapatos, quando ganhava as ruas.

A formulação proferida por Leiter, “Eu não tenho uma filosofia, eu tenho uma

câmera”, é uma maneira de dizer que o seu trabalho é guiado pelas formas visuais, como uma prática esvaziada de palavras e cheia de intuição e desenho. Soa mais como uma forma de se distanciar de outros artistas contemporâneos a ele, que partiam de ideias, de projetos, enquanto ele partiria da visualidade. Sabe-se, no entanto, que o processo que nos leva a fazer uma imagem, tudo o que cerca a feitura da fotografia é permeado de escolhas, intuições, desejos, que se não chegam a edificar uma filosofia, através da câmera e seu operador, forjam um sujeito realizador de imagens, um ponto de vista sensível sobre o mundo.

Seria possível propor uma distinção de *projeto* e *conceito* de um lado e *desenho* e *intuição* do outro. Em muitas ocasiões, essas palavras, a depender da forma como são proferidas, podem dizer a mesma coisa. Elas podem, todavia, apontar para maneiras diferentes de lidar com os procedimentos, com a prática artística. Se projeto e conceito apontam para certos *a priori* no ato fotográfico, na criação de imagens, uma ideia anterior à forma como o mundo se apresenta, tampouco desenho e intuição serão desprovidas de alguma concepção. Talvez a diferença resida na seguinte formulação: desenho e intuição vão se valer de uma bagagem de experiências, de uma vida através da prática artística, e quando o corpo se põe a trabalhar nesta prática, com as ferramentas conhecidas, com os espaços conhecidos ou novos à vista, é na dissolução da palavra que haverá uma conexão direta, menos mediada pelo discurso, entre o sensível, o desejo e o ato.

Stan Brakhage nunca se afastou do pensamento. Fazer e pensar sobre o fazer eram movimentos intrínsecos ao seu trabalho. Ao se deter em questões filosóficas, Brakhage, no entanto, tinha como desejo encontrar os limites entre o ato visual e a transformação da visão em informação, discurso, pensamento, “an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception.” (1963, p.31). Os desejos de Brakhage e Leiter, por caminhos aparentemente opostos, se encontram no descontrolo, na fuga da palavra, na impossível abstração. O cineasta se deixa levar pelo que o cerca, abandona o corpo no espaço. Em *The Wonder Ring*, Brakhage filma antes mesmo de ver. Quando a paisagem passa por ele, entremeada pelos reflexos da janela, a imagem é vista enquanto registrada. Permitir que o mundo se revele e seja criado diante dos nossos olhos, é nisso que Leiter acredita quando sai com a sua pequena câmera à rua.

Quando realizava seus primeiros filmes, os pintores do que fora agrupado como ‘Expressionismo Abstrato’ pintavam e expunham em Nova Iorque. Talvez, boa parte dessas ideias de um olhar livre, liberto, que Brakhage queria levar para o cinema, vinha de um sentimento, mas também de uma produção, que ganhava espaço nas artes, na pintura, realizada por seus conterrâneos. Pinturas que foram realizadas na mesma época de sua produção. E me parece que o sentido de colagem, de composição, de abstração que há no trabalho de Leiter, é um diálogo aberto entre a pintura e a fotografia. Assim, Brakhage e Leiter, estavam trazendo para o cinema e para a fotografia, procedimentos estéticos dos artistas do suporte aceito, do suporte tradicional da História da Arte. Isso não era calculado, pensado ou refletido. Quando

vemos as datas, fica difícil ter certeza até mesmo se é possível falar em influência dos pintores sobre o par de artistas. Me refiro, por exemplo, a Rothko. É no final dos anos quarenta que ele começa a encontrar o jogo de cores e formas que irá desenvolver ao longo dos próximos vinte anos. Mas existem casos de plena contemporaneidade entre as obras.

A primeira vez que vi *The Wonder Ring* foi no YouTube, uma cópia de má qualidade. Me encantei com a presença de Brakhage, me encantei historicamente com a data do filme, um jovem de 22 anos com uma câmera de 16mm na mão, filmando em cor de forma clara, tranquila. Mas aquela cópia em 480p, mal comprimida, era um desafio. Como poderia mostrá-lo para as pessoas? O filme foi rodado em 16mm e deveria ser exposto em 16mm. Estamos falando de uma obra em que cor, forma e ritmo ocupam espaço central na experimentação.

Depois, descobri a antologia feita pela *Criterion* dos filmes do artista. Não é a sua obra completa, mas *The Wonder Ring* está presente. É uma cópia em *Blu-ray*, muito melhor se comparada ao arquivo comprimido que veio, provavelmente, de um *DVD*. Seria, então, possível mandar para os amigos e escrever sobre esse filme? Aqui reside uma diferença grande entre as artes de reprodução, a gravura, a fotografia, o cinema, e as artes que serão reproduzidas com o auxílio delas. Ao ter contato com a reprodução de uma fotografia ou de um filme, uma cópia, estaríamos diante da obra criada pelo artista. O digital vem alterando essas afirmações. A distância já ocorria antes com o *VHS*, a televisão, e por que não, com salas de cinema horríveis que afastavam o espectador da experiência projetada pelo cineasta. Voltando ao ponto de início desse texto, talvez estejamos agora em um novo velho momento. Assim como se deu na maior parte da História do cinema, em que se rodava em 35mm e se exibia a cópia 35mm, estamos rodando em digital e exibindo em digital. O celular é ainda um passo adiante nessa conexão, rodamos e reproduzimos no mesmo formato e no mesmo aparelho. Quanto ao livro de Leiter, ele é caro e este segue como um problema para a circulação das imagens fotográficas, mas diante dele, temos um contato com a proposta visual do artista, com as cores no lugar, criada através de anos de vagar e composição.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2016.

BRAKHAGE, Stan. **Metaphors on Vision**. New York: Film Culture, 1963.

The Wonder Ring. Direção: Stan Brakhage. Estados Unidos, 1955. filme (6 min), cor, mudo.

COE, Brian. **The History of Movie Photography.** London: Ash & Grant, 1981.

DO RIO. **Clic! Clac! O Photographo! O Paiz,** Rio de Janeiro, n. 11628, 8 ago. 1916.

FREUND, Gisèle. **Photographie et société.** Paris: Éditions du Seuil, 1974.

FRIZOT, Michel (Org.). **L'art du XIXe siècle: le photographe et son modèle.** Paris: Éditions Hazan, 1997.

GALASSI, Peter. **Before Photography:** Painting and the Invention of Photography. New York: The Museum of Modern Art, 1981.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto:** Redescobrimdo as Técnicas Perdidas dos Grandes Mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HUGO, Victor. Carta a Adèle Foucher. [1837]. In: HUGO, Victor. **Œuvres complètes.** Paris: Robert Laffont, 1988.

LEITER, Saul. **Early Color.** Göttingen: Steidl, 2006.

LEITER, Saul. **In My Room.** Göttingen: Steidl, 2018.

MEYEROWITZ, Joel. Joel Meyerowitz - 'What you put in the frame determines the photograph'. YouTube, 27 nov. 2012. 1 vídeo (5 min 10 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xumo7_JUeMo

NADAR, Félix. **Quand j'étais photographe.** Paris: E. Flammarion, 1900.

Daybreak Express. Direção: D. A. Pennebaker. Estados Unidos, 1958. filme (5 min), cor.

ROUILLÉ, André. **La Photographie:** Entre document et art contemporain. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STALTER, Sunny. Farewell to the El: Nostalgic Urban Visuality on the Third Avenue Elevated Train. **American Quarterly**, [S. l.], v. 58, n. 3, p. 869-890, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40068396>. Acesso em: 2 outubro de 2025.

Submissão: 16/02/2026

Aprovação: 09/06/2026