

## FOTÓGRAFO, ARTISTA, PAPARAZZI.

Uma conversa com Rogério Reis e alguns amigos em  
Novembro de 2020

### PARTICIPANTES

ROGÉRIO REIS  
MAYRA RODRIGUES - **Artista e professora**  
EDUARDO SIMÕES - **Fotógrafo**  
JOÃO FARKAS - **Fotógrafo**  
ROSENTAL ALVES - **Jornalista e professor**  
ANA MAUAD - **Historiadora**  
MAURÍCIO LISSOVSKY - **Historiador**

### TRANSCRIÇÃO

zoom\_0

### TEMPO DE GRAVAÇÃO

02 horas, 53 minutos e 48 segundos

-----  
(INÍCIO)

[00:00:00]

JOÃO: Eu queria começar, então, com duas ou três perguntas, Rogério você nasceu no Rio de Janeiro, quando foi a primeira vez que você pegou numa câmera, tem algum fotógrafo na família ou amigo que já te aguçava a curiosidade?

ROGÉRIO: Boa tarde, sou carioca e não tenho fotógrafo na família. A fotografia foi acontecendo na minha adolescência por influência do ambiente da contracultura, onde buscávamos profissões menos convencionais. Meu desvio para as imagens combina com as liberdades poéticas dos Domingos da Criação no MAM do Frederico Moraes. Já no início dos anos 70, as duas últimas salas do Bloco Escola pertenciam à fotografia sob o comando dos Racz, pai e filho, ambos de

origem húngara. Estamos falando aqui da Hungria, um dos grandes berços da fotografia, certo, João? (rsrs). Acredito que o Racz (pai) conheceu ou teve acesso às feitiçarias do laboratório fotográfico do seu famoso conterrâneo László Moholy-Nagy. Nesse ambiente o Milton Guran já era professor assistente do Racz e trazia bons livros da sua experiência europeia. Além das aulas teóricas, no labfoto do MAM dos anos 70 rolavam experimentos, como alto contraste no filme Kodalite, sanduíche de negativos, separação de tons, baixo relevo, solarização, retoque com Spotone e revelações fora do padrão, em torno de até 20.000 ASA. Essa história de virar fotógrafo foi ganhando corpo, e troquei Economia pela Comunicação. O Rosental, que tá aqui, quando foi meu professor de Radiojornalismo na Gama Filho, disse uma frase que me fez voar: "Ouvindo rádio vocês produzem mais imagens do que quando assistem à TV". Através do programa Universidade Empresa, em 1977, fui bater no JB como estagiário. Chegando lá, percebi que estava próximo aos meus desejos: os nove andares daquele imenso prédio compunham a maior galeria de fotos que eu já tinha visto. Todas assinadas pelo baita time de fotógrafos da casa.

JOÃO: Muito bom. Eu não sei como vocês querem fazer esta conversa, mas a minha sugestão era que a coisa fosse um pouco caótica e divertida, porque senão fica muito chato.

ROSENTAL: Eu já quero puxar o que chamamos aqui na gringolândia do seu "a-ha moment", o seu momento descoberta da fotografia. Você estava no ginásio ou foi mais tarde no MAM ?

ROGÉRIO: Entendi. Posso dizer que na adolescência o filme *BlowUp* afetou positivamente os meus índices de testosterona. (rsrsrs)

ROSENTAL: Opa!!

Além do Georges Racz no MAM, vi o David Zingg trabalhando no seu estúdio do Jardim Botânico, fiz exercícios de estúdio com o Dick Welton, estudei iluminação com o Peter Gasper na UERJ e observei com frequência o Alair Gomes atuando na praia de Ipanema . O David Zingg, enquanto fazia retratos, me dizia assim: "Não põe muita luz que confunde. O importante é conversar com a pessoa para a foto acontecer naturalmente".

ROSENTAL: O fotojornalismo não foi muito restritivo para a sua criatividade? Quer dizer, essa base anterior talvez tenha ajudado você a não cair nas armadilhas do dia a dia, ajudou a pensar fora da caixa.

ANA: Posso complementar? Eu queria complementar para dar uma pensada nessa linha mesmo. Acho que, diferente da geração a que você foi subordinado quando você entrou no jornal, você aprendeu a fotografar nos cursos - você mesmo fala do Alair Gomes, do George Racz. E esses cursos tinham uma abordagem ampla de linguagem fotográfica. E é interessante que os seus chefes eram daquela geração autodidata. Então, eu queria pensar em função dessa relação hierárquica quando você

entra, você tinha uma expertise. Como isso funcionava? E se essa ideia de geração funciona não só do ponto de vista etário, mas das práticas compartilhadas.

ROGÉRIO: Historicamente o JB sempre gostou de inovar, o jornal tinha essa curiosidade pelo novo. A velha guarda em geral nos recebia e compartilhava as suas experiências sem muitos problemas, o que era mais raro no ambiente das outras redações. Nosso time da jovem guarda do JB do fim dos anos 70 e início dos 80 tinha Cynthia Brito, Delfim Vieira, Kitty Paranaguá, Mabel Arthur, Luiz Carlos David, Claudia Ferreira, Carlos Mesquita, Chico Ybarra Jr, Guina Ramos, Zeca P. Guimarães, Luiz Mourrier e eu.

Voltando ao Rosental, eu posso dizer que tive e tenho críticas aos velhos clichês maniqueístas que algumas vezes são produzidos pelo fotojornalismo, assim como também ao humor vulgar, de forma não espontânea, e outros vícios mais... Quando fui editor de fotografia do JB busquei junto ao meu editor-chefe, que era o Dácio Malta, desenvolver novos padrões estéticos da fotografia por editorias. Parte desses conceitos vieram das minhas vivências fora da grande imprensa, como algumas práticas da F4, por exemplo. Para quem não sabe, a F4 foi uma agência de fotógrafos independentes nos anos 80, ainda sob ditadura militar, que atuava em São Paulo, Rio e Brasília. Éramos todos sócios e buscávamos autosuficiência na produção e distribuição das nossas pautas, em geral, diferenciadas da grande imprensa.

De toda forma, quero dizer que acho que o fotojornalismo, apesar dos vícios, permite uma liberdade autoral contagiante. Você surfa na onda da história e define o quadro segundo o seu próprio juízo de valores.

EDUARDO: Eu queria aproveitar a sugestão do João, de ser caótico e dar um salto: nos anos 1970, vivemos o auge do pensamento da fotografia estilo Magnum, Leica, preto e branco, essas coisas; e agora, a gente vê a fotografia de imprensa, a fotografia documental, esbarrando ou invadindo a fotografia dita como obra de arte, e essa fotografia dita como obra de arte também invadindo os jornais, se tornando mais mundana. Então, eu queria saber de você: quem antropomorfizou, quem comeu quem? Se a fotografia de imprensa abduziu e aprendeu o pensamento da fotografia arte, ou a fotografia arte foi entendendo e abduzindo e se envolvendo com a fotografia documental?

ROGÉRIO: Boa, Edu! A dinâmica hoje é essa: todos comem todos ao mesmo tempo, rsrs. Hoje queremos viver de forma multicultural. O seu livro *59 retratos dos jovens negros* é um bom exemplo de alteridade, afinado com o nosso momento histórico. Continuando... Foto documental, fotojornalismo, fotoperformance, fotoinstalação, fotopoema, fotoobjeto, foto roubada, foto consentida, foto encenada, "foto-célula" (rsrs), todas

pertencem ao rico repertório do campo da expressão visual. Nós sabemos que os fotógrafos da chamada época de ouro do fotojornalismo dos anos 70, que você acabou de citar, são, com frequência, reposicionados pelo campo da arte. Hoje, uma foto impressa em sais de prata, dependendo do fotógrafo, vira fetiche para colecionadores, e a fotografia moderna dos anos 40 dos paulistas do Foto Clube Bandeirante está sob a guarda do MOMA/NY.

Também é fato que, diante da revolução digital, os fotógrafos de carreira perderam a exclusividade do meio fotográfico em benefício de todos. Como diz o nosso curador Agnaldo Farias, "estamos nos tempos da Fotofolia".

Por outro lado, a percepção das pessoas em relação à figura, à imagem do fotógrafo vem mudando. Recentemente eu fiz fotos para o livro do centenário do Leblon e me dei conta que em Copacabana sou visto como fotógrafo, em Ipanema, como artista e no Leblon, como paparazzi. É mole? (rsrs)

EDUARDO: Só completando, você faz essa passagem na sua carreira.

ROGÉRIO: Às vezes, sim. Tenho interesse pelo que se faz na arte hoje. Já faz tempo que o Marcel Duchamp chutou a porta com o ready-made e anunciou que, para ser arte, basta você ter o autor, o objeto, o público e o circuito. Parece simples, mas essa definição é complexa e traz com ela muitas subjetividades.

JOÃO: Falando nisso, no seu trabalho *Ninguém é de Ninguém* as fotos são boas, não é que você pegou uma foto lá e pôs as bolinhas, e esse comportamento transformou aquilo numa imagem importante. Se você tirar as bolinhas, são fotos ótimas, e isso eu acho sensacional.

ROGÉRIO: Obrigado, João. Será que você está me sugerindo retirar as tais bolinhas? (rsrs)

JOÃO: Não, nem tanto.

ROGÉRIO: O *Ninguém* vem da relação entre o público e o privado nas praias do Rio.

Sua primeira camada é composta de fotos instantâneas, não consentidas, um gesto de "rebeldia" ao controle excessivo dos direitos ligados à imagem.

Já a segunda camada, dos mascaramentos à la Baldessari, busca humor e "proteção" para todos - fotografados e fotógrafo - acima de tudo. Tem uma frase da minha filha Liza que usamos no livro que é mais ou menos assim: "Um indivíduo com venda nos olhos perde o poder de revidar o olhar, de produzir semelhanças e correspondências."

Voltando aos anos 70 (MAM), tenho bem guardado na memória um pôster tipo reprodução do Moholy-Nagy sobre duas bailarinas húngaras conhecidas como The Olly and Dolly Sisters. Foram duas irmãs que fizeram muito sucesso nos Estados Unidos dos anos 20. Ali eu vi pela primeira vez duas bolinhas pretas, uma cobrindo o rosto da Olly, a outra solta no espaço da

imagem. Moholy chamou essas bolinhas de círculos flutuantes. Sou encantado pela ideia e pela leveza dessa imagem desde sempre.

MAURÍCIO: Eu tinha uma pergunta na cabeça, e acho que ela emenda com essa... fica melhor depois das conversas que a gente está tendo aqui. Porque, no fundo, uma primeira coisa que eu quero te perguntar é se você acha que tem uma carreira ou duas, e o que é isso, ter uma carreira como fotógrafo - ou uma carreira e meia. Mas eu queria apontar duas coisas que eu acho que, no teu trabalho, fazem essa conexão entre esses Rogérios, digamos assim, como você vê essa conexão. A primeira, eu acho que é: desde o início, você, como fotojornalista, tinha um certo impulso conceitual - acho que isso era bastante claro - quando tinha oportunidade. Esse impulso conceitual não era um impulso de representação do óbvio - mas era introduzir uma ambiguidade, que eu acho que, frequentemente, aparecia como uma coisa arbitrária. Para mim, o maior exemplo de arbitrariedade é o retrato do Drummond, porque o retrato do Drummond não era para ser feito daquele jeito - de onde vem um Drummond sentado num tapete daquele jeito, essa figura monumental da poesia brasileira. Então, essa arbitrariedade transcende ao próprio registro, porque você não sabe o que dizer sobre isso. Uma experiência estética que você não consegue classificar, eu acho. Aqui é um retrato, que tipo de retrato? Que Drummond é esse? De quem estamos falando? Há um outro Drummond além daquele que eu conheço, que senta no chão, que eu nunca podia imaginar? Me lembro que quando vi pela primeira vez - talvez tenha sido na época que saiu no Caderno B - como ela me impressionou, porque o Drummond era um personagem da minha família, que é uma família de gente que gosta de poesia (inint) [00:50:04-00:50:07] . Outra coisa é em relação ao que você chama de documental, e você introduziu [a ideia de saber trabalhar na rua]... a gente conversa, a gente tem um diálogo nas ruas, aprende a conversar. Eu acho que aqui tem uma outra coisa que é interessante, que é essa diferença entre o que é registro e o que é testemunho. Podemos imaginar que o registro supõe uma certa isenção; mas o testemunho, não. Um trabalho como o *Na Lona* é um trabalho que tem uma dimensão dialógica, uma dimensão do diálogo - que a fotografia cria um espaço de diálogo, ela não é apenas um espaço de registro, não é apenas um ponto de vista. Eu acho que esse (inint) [00:51:13] trabalho das bolas é, fundamentalmente, um trabalho testemunhal, da tua própria experiência, e você acabou de dizer isso. Então, eu estou sugerindo que havia já uma vontade de introduzir um conceito naquilo que era o fotojornalismo, um conceito que abrisse aquela imagem para deixar de ser o clichê - para a gente resumir um pouco assim - e a segunda coisa é de fazer do documental também uma coisa testemunhal, e a dimensão do diálogo ajudar a construir essa relação com o testemunho, que pode ser a seu próprio respeito, a respeito de

quem você está vendo, e frequentemente a respeito dos dois. Para mim, isso é o que liga, o que faz com que as duas carreiras sejam uma só, digamos assim, e não duas - mas eu já respondi a própria pergunta que eu ia fazer, mas diga aí o que você acha do que estou dizendo.

ANA: Eu posso complementar? É que eu acho que o Maurício usou uma noção de testemunho que eu ia pegar, sobretudo na cobertura que você faz da anistia, das Diretas, as greves, ascensão do PT, como se, nos anos 1980, o tempo histórico se acelerasse na frente das câmeras. E aí eu fiquei pensando: será que o fotógrafo - você, no caso aí - se sente uma espécie de testemunha ocular da história, com todas as aspas? Eu acho que colocaria um terceiro personagem na história, não só esse personagem dialógico, mas essa figura que assiste o mundo na frente das câmeras. Eu queria ouvir um pouco isso também na esteira dessa coisa do testemunho do Maurício.

ROGÉRIO: Perfeito, Ana e Maurício. Anotei aqui e vou tentar responder, ou melhor, complementar. Concordo com a Ana sobre a aceleração histórica do período que vai da Anistia às Diretas Já. A chegada dos nossos exilados no aeroporto do Galeão pelas manhãs foi o período dos mais vibrante da minha experiência de jornal. Todos se abraçavam, chorávamos e cantávamos o hino nacional diante do repatriado. Fiz as chegadas do Arraes, Gabeira e do Marcio Moreira Alves. Foi uma experiência valiosa e inesquecível. Agradeço ao jornalismo por isso.

Sobre ambiguidade, conceito e o lugar do testemunho, vocês me fazem lembrar do apagão na cidade do Rio quando eu era editor de fotografia do JB.

Por volta das 18h30, o gerador do jornal foi acionado e das janelas da redação não víamos mais a cidade. Eu mandei o pessoal para a rua: "vão pra rua, teremos uma edição especial desse apagão com destaque na primeira página. Black out no Rio!" Bom, o tempo passava, as fotos não chegavam e a cobrança da primeira página por conta do fechamento rápido (primeiro clichê) para distribuição no interior do estado só fazia aumentar. No comando da primeira página estavam o Orivaldo Perin e o Kiko Brito, que me perguntavam a cada cinco minutos: "Cadê a foto? Os caras não chegaram?" Diante da pressão do tempo, fui até a janela respirar e tive a ideia de criar algo no laboratório enquanto os fotógrafos não retornavam da rua. Projetei a luz do ampliador sem filmes sobre papéis fotográficos. O resultado foi uma big imagem de 30x40 cm cuja única informação na sua superfície era a cor preta, como a "Última Fotografia" do Man Ray, de 1929. Sabendo que tinha em mãos uma opção rápida para aquelas condições avancei com a foto, um pouco receoso, na direção do Perin e Kiko. Os dois ficaram pensativos por alguns segundos. Perin: - "Tudo preto!" Kiko, sempre gentil, exclamou: "Excelente Roger!" Bom, como sempre fazíamos diante das questões inusitadas, nos



reunimos com outros editores para uma reunião de emergência. Foi o tempo suficiente para o retorno de dois fotógrafos à redação. Nesse caso, recorri às ferramentas fora da caixinha do jornalismo, como comentou aqui no início o Rosental, que foi também meu editor executivo no JB.

Dando continuidade às colocações da Ana e do Maurício, concordo com a dimensão dialógica dos retratos do carnaval *Na Lona*. O Maurício participou da gestação do *Na Lona* com o Zeka Araújo e eu, na F4. Cometemos juntos o gesto inicial de virar as costas para o carnaval midiático do Sambódromo, recém inaugurado pelo Brizola.

Sobre a foto do poeta Carlos Drummond de Andrade pelos seus 80 anos, posso dizer que, quando ele abriu a porta da sua casa logo me disse: "Posso ir para a varanda, você prefere com livro ou sem livro". Eu disse: "Posso fazer, mas a foto da varanda já saiu na revista Isto É. Podemos tentar outra?" Ele: "Então podemos ir para o escritório com a estante de livros ao fundo." Eu: "Me desculpe, essa cena também já é bem conhecida." "O que você propõe então?" "Proponho, se possível, uma imagem que não seja explícita, uma imagem diferenciada. Por exemplo, o que o senhor faz quando está em casa que possa ser fotografado como situação nova, diferente do que já foi visto?" Bom, às vezes eu gosto de sentar no chão, mas não sei se fica bem." "Ótimo, vamos tentar essa cena!!!!!"

Mais adiante voltei a fotografar o Poeta, dessa vez orientado pelos editores da Veja, que me pediram para convencê-lo a sair de casa. Assim teríamos ele na cena carioca. Com a concordância do Poeta, fomos caminhando até a praia de Copacabana, onde pedi para ele sentar no mesmo banco do calçadão onde hoje tem a sua estátua, aliás, baseada nessa foto. Ele sentou de frente para o mar e pedi que ele girasse o corpo para ficar de frente para mim, com Copacabana ao fundo. Ele logo reagiu e me perguntou o porquê da mudança. Expliquei que dessa forma os leitores poderiam ver por trás da imagem do poeta o que Copacabana tem de mais belo: a sua enseada. Ele girou, e de forma irônica devolveu: "Minas não tem mar então, como você ousa colocar um mineiro de costas para o mar?". (rsrs)

ROSENTAL: Excelente história!!

EDU: Ótimo. (rsrs)

ANA: Quero falar.

ANA: Eu pensei em algumas perguntinhas, e uma delas era justamente essa relação com a cidade. Você é tijucano, da Rua Uruguai - ambiente dessa classe média. O Maurício até fala que eu sou uma pessoa da Várzea, ele era da Serra, e o povo da Tijuca? E aí eu fiquei pensando em que medida a cidade meio que plasmou a sua forma de fotografar também? Ser carioca. Eu não quero essencializar, mas é uma trajetória dentro de um espaço, um espaço que é muito mutante. Não é à toa que você está no livro *Fotograficamente Rio*, você foi o fotógrafo que a

gente escolheu para botar dentro do livro. Aí eu queria... acho que complementar um pouco essa coisa. Você construiu uma carreira na cidade do Rio de Janeiro. Fala.

MAURÍCIO: Quando eu tive que editar um livro chamado *Só Existe um Rio*, ele também entrou.

ANA: É.

ROGÉRIO: Ana, a Tijuca está na minha infância e início da adolescência. Morava no trecho final da Uruguai onde quase não passavam carros. A rua era o território livre onde jogávamos queimada, futebol, namorávamos, fumávamos cigarros Continental, andávamos de carrinho de rolimã, bicicleta, combinávamos as brigas das turmas de rua e na rua também ficávamos sabendo das festas dos finais de semana... a rua é tudo de bom! Me sinto desafiado pelas ruas até hoje. Por falar em rua, eu sou magnetizado pelas cenas do fotógrafo (Harvey Keitel) no filme *Smoke* ("Cortina de Fumaça"), onde ele faz fotos todos os dias, a partir da mesma esquina, em frente a uma tabacaria do Brooklin, em Nova York. Eu gosto de viajar, mas não sou desbravador do Brasil profundo. Como fotógrafo a cidade me basta, já é muita coisa.

JOÃO: Agora eu vou trucar a Ana. Eu queria complementar essa pergunta no seguinte sentido: se a gente fosse raso ou superficial na edição das imagens deste livro, a gente teria 20 ou 30 clichês do Rio - só para brincar com o Edu, que fez esse trabalho [*Clichê/Rio*, de Eduardo Simões] - mas as fotografias são mais do que clichês. Você tem fotografias absolutamente sensuais, mas são de uma sensualidade profunda, não é uma brincadeira com a sensualidade do Rio. Depois, você tem aquela imagem dentro do carro-forte (caveirão), que é forte, o cara com um rifle no meio da rua à noite é a um só tempo pesada e poética; mas o que me intriga é como a gente passa de um simplesmente jornalístico para uma coisa que é absolutamente sintética de uma realidade, e como a soma dessas pequenas sínteses, através de olhares que vamos chamar editoriais, de editores, compõe um todo que, de repente, cria um universo, uma visão pessoal sobre uma cidade. Qual é essa mágica de não fazer imagens triviais e que, por sua vez, criam um universo potente? Uma coisa é você se apropriar de uma realidade que é dezenas de anos, que é geograficamente espalhada e que é socialmente empilhada, e outra coisa é você conseguir produzir uma síntese. Que mágica é essa que se faz e às vezes dá certo, e às vezes não dá?

ROGÉRIO: Concordo, nem sempre dá certo. Mais uma vez vou responder com exemplos: tomar um banho de mar às seis e meia da manhã ao nascer do sol é um prazer indescritível. Esse é o Rio da Zona Sul, onde você se desloca em boa parte entre as montanhas, o mar e a lagoa. Esse é o Rio da classe média e da alta burguesia. Nesse Rio todo mundo faz "foto bonita", porque você vira ali para os Dois Irmãos, faz uma foto; aponta para o Cristo Redentor da rua - sempre tem um ângulo

bonito - mas o que é a beleza? Eu conheço gente que estuda o melhor horário para botar o passarinho dentro da lua, o sol apoiado na cabeça do Cristo, na mão, nas costas - é fabuloso, um estudo geométrico de uma beleza açucarada que não me convém.

MAYRA: Vejo que o Rogério gosta de representar as possibilidades de inferno e céu. O *Micro-ondas*, ele faz com as suas próprias fotos das barbáries que ele presenciou. O *Linha de Campo* é um ritual geométrico litúrgico da despedida do velho Maracanã pré-Copa de 2014 para o novo Maracanã no padrão FIFA. Quando ele vai fazer o *Ninguém é de Ninguém*, ele vai buscar um incômodo muito forte de uma relação, de um choque, entre o que era o lugar do fotógrafo apreciado nos anos 1970, e o incômodo desse lugar agora, com a superabundância da fotografia, como ela é usada, manipulada, etc. Então, eu acho também que é uma carreira só, e o que eu vejo atualmente é: um percurso mesclado de experimentação com fotojornalismo ligado a elementos que são da tradição das artes. Não falamos de algo importante nessa transição, que foi a F4, porque a F4 também é outra escolha: ele ainda jovem deixar o Globo e a Veja, uma imprensa bastante formal, largar o salário como funcionário de um órgão de imprensa, para uma agência independente com suas próprias pautas. Então, eu acho que esse arco é uma trajetória onde está presente... como se fossem pautas ainda - ainda traz a cidade como pauta e como essa vivência, essa bagagem da relação da cidade com o fotojornalismo, com a técnica - você [João] fala: tira as bolinhas, e ainda são instantâneos maravilhosos. Eu também acho isso. Alguns artistas vão catar a foto já pronta, já o Rogério gosta de buscar as suas próprias imagens e reprocessá-las como lhe convém. Era isso.

ROGÉRIO: Mayra sempre imparcial (rsrs), levantando as bolas e bolinhas do seu fotógrafo! (rsrs).

Eu gosto desse lugar de caçador coletor de imagens como contraponto ao momento tecnológico contemporâneo. Também vejo a rua como opção de criação e resistência ao confinamento digital excessivo que vivemos hoje, o "mundo" em suas mãos, na sua casa. Gosto também dessa busca por essa síntese que o João falou mas quando me perguntam no Leblon se sou paparazzi respondo que sou paparazzi dos anônimos... (rsrs) Tenho a sensação de estar produzindo notícia para fins não jornalísticos, fora do arrojado tempo dos fechamentos diários, numa temporalidade mais psicológica do que cronológica, assim venho superando minha crise de representação com o jornalismo.

MAYRA: Tem um outro assunto que eu queria trazer também, que é um assunto que até o Maurício, quando foi lá na Tyba - anos atrás - pegar fotos para esse livro *Só Existe um Rio*, comentou um traço que eu também reconheço no Rogério, que é o humor. O Rogério tem uma certa ironia, no *Ninguém é de*

*Ninguém*, na foto do eletrodoméstico que tem um fiozinho que vai para a rua, parece o rabo de um cachorro. Umas coisinhas assim, é um olhar específico que pode vir do jeito carioca. Ah, e sobre a edição das imagens no livro, veio uma narrativa por foto única que compõe uma visão de cidade.

JOÃO: Perfeito, Mayra, eu acho ótimo, porque quando eu - isso é um crédito que vou dar para o Edu Simões- ..... eu trabalhei dez anos na Amazônia, e fiz um documento muito grande que nunca foi publicado inteiramente. Aí eu sentei com o Edu Simões: "Edu, como eu boto junto um trabalho desse tamanho, que era jornalístico e agora não é mais jornalístico - agora é histórico?", aí o Edu resumiu para mim e falou: "Só põe grandes fotos", eu falei: "Está aí". É uma visão muito diferente de você querer contar uma história através de vários aspectos, você acaba enfiando foto meia-boca. Então, eu acho que esse tipo de escolha que a gente... quando eu sentei com o Kiko, o Kiko tem uma visão não de fotógrafo - ele está sempre querendo traduzir uma obra numa coisa que seja compreensível e interessante para o leitor. Que acrescente ao trabalho do fotógrafo. Ele não tem uma visão de fotógrafo e nem de editor de fotografia. Então, muitas vezes, ele falou: "Isso aqui é interessante", eu falei: "É interessante, mas não é uma puta foto. Vamos tirar, vamos deixar o leitor sem fôlego". Quando entra no *Na Lona*, aí ele é redundante, é extenso, porque é o caráter desse ensaio. O Arnold Newman que falava: "Deixa sempre o cara com vontade de ver mais, e não de parar no meio". Isso é maravilhoso - é melhor menos do que mais. Agora eu queria voltar para o *Na Lona*, eu queria saber o seguinte: você tinha visto o Irving Penn, o trabalho dele do *Worlds in a Small Room*?

ROGÉRIO: Sim,... Volta e meia alguém me pede "permissão" para fazer fotos utilizando uma lona como fundo na rua até mesmo no carnaval. Eu respondo: ",Cara relaxa, eu nunca pedi autorização ao Irving Penn e nem ao Marc Ferrez para fotografar pessoas sobre uma lona fora do estúdio. Vai fundo e bom trabalho!!" Em relação ao *Na Lona*, quem verdadeiramente me acendeu, botou fogo na história, foi a Diane Arbus, quando vi os seus retratos com a sua postura de fotografar pessoas que não pertenciam ao padrão americano de beleza, numa pegada extremamente original, inovadora. Ela deu visibilidade às pessoas estigmatizadas por uma sociedade engessada de preconceitos. Voltando ao nosso caso aqui, arrisco dizer que o "palco" do *Na Lona* foi local de acolhimento das ações libertárias dos foliões de rua do nosso carnaval.

MAURÍCIO: Claro!! Eu queria fazer mais uma perguntinha sobre o *Na Lona*. Essas fotografias foram exibidas pela primeira vez na Funarte, naquele primeiro ano era uma exposição que se chamou *A Fantasia do Brasileiro*.

ROGÉRIO: Fotos coloridas.

MAURÍCIO: Sim. Você, e também o Zeka, foram

fantasiados nessa vernissage. A sua fantasia se chamava ...  
você todo coberto de crachás.

ROGÉRIO: Verdade.

MAURÍCIO: E você dizia: "Passe livre, fantasia de um fotógrafo" - era o nome da sua fantasia. Eu ia te perguntar o seguinte: qual é a fantasia de um fotógrafo hoje? É a mesma ainda daquela época, o passe livre, ou mudou?

ROGÉRIO: Passe livre? É porque aquelas credenciais de imprensa facilitavam muito...(rsrs)

João: Valiosíssimo.

Maurício: Sei disso.

Rogério: Hoje nem tanto.

Mayra: Perdeu muito poder.

ROSENAL: O "eu sou da imprensa" já não é tão válido. (rsrs)

ROGÉRIO: Opa, vale lembrar que em 2013, de volta às ondas da notícia, estive com o Evandro Teixeira na missa campal celebrada pelo Papa Francisco a partir da varanda da Cúria Metropolitana, próxima ao nosso estúdio aqui no bairro da Glória. Partimos juntos, eu, Evandro e a sua inseparável escada de alumínio. Para atravessar a multidão já ali concentrada desde cedo, Evandro ia na frente anunciando que era da imprensa e eu seguia ele furando a multidão. Rompemos com dificuldade essa concentração de fiéis e nos posicionamos diante da primeira fila, Evandro já no alto da escada e eu no chão. Como atrapalhávamos boa parte da visão do público, fomos vaiados pelos fiéis. Evandro, do alto da escada, virou para a massa e disse em alto e bom som: "Sou da imprensa, sou fotógrafo, pô!" Em coro a multidão, com seus celulares em punho respondeu na bucha: "Nós também!!!" Saímos derrotados.

ROSENAL: Eu, há muitos anos, vinha dizendo que - não só o fotográfico - o jornalismo vai deixar de ser monopólio dos jornalistas, e a gente ia passar da era dos meios de massa para a era da massa de meios, porque hoje cada um se sente um meio de comunicação: "Você é imprensa? Eu também sou, porra".

ROGÉRIO: Irreversível.

ROSENAL: É.

JOÃO: Rogério, cadê a foto de você fantasiado de passe livre? Existe?

ROGÉRIO: Essa foto deve ser do arquivo da FUNARTE, ela foi publicada no livro *Fotografia no Brasil – um Olhar das Origens ao Contemporâneo*, da Ângela Magalhães e Nadja Peregrino.

ANA: Há uma mística na profissão do fotógrafo, sobretudo porque o gênero masculino foi dominante na



atividade até os anos mais ou menos de 1980, salvo as exceções conhecidas: a Nair Benedito, a Cláudia Andujar, a Maureen Bisilliat. Mas a mística está associada ao filme *BlowUp* e à glamourização da figura do fotógrafo. Eu achava que isso era um mito fundador da sua geração - o Milton Guran fala disso, ele é mais velho. Ele sempre fala do *BlowUp*, isso se tornou quase um marco teórico. Mais recentemente, eu participei de um debate de lançamento de um livro sobre história do fotojornalismo na Argentina que traz a mesma história do *BlowUp* e da glamourização. Aí eu fiquei pensando: de fato, essa referência faz tanto sentido assim? Ser fotógrafo, naquele momento, era a garantia desse ethos de masculinidade glamourosa? Eu acho que as mulheres merecem essa resposta.

ROGÉRIO: Hoje o ethos de masculinidade vem se flexibilizando diante do posicionamento político das mulheres e muitos outros gêneros, cada vez mais. A figura do macho glamourizado tipo "Clube dos Cafajestes" já era, e os seus resíduos, apesar da onda conservadora, estão com os seus dias contados, espero. Vejo as fotógrafas já mobilizadas, buscando ampliar seus espaços, esse é o caminho sem volta. Quanto ao *BlowUp* concordo que foi um mito, um sonho fundador da nossa geração de machos que embarcou nessa fantasia.

Por outro lado a glamourização mais aguda sempre fez parte do ambiente da moda, como aparece no filme *BlowUp*. Aqui no Rio nos anos 80 e 90 tivemos a forte atuação do Antônio Guerreiro e Luiz Garrido. Márcia Ramalho e Isabel Garcia são duas grandes fotógrafas que também se destacaram nesse processo.

No fotojornalismo do JB dos anos 80 as mulheres eram minoria, tínhamos uma mulher para cinco homens na equipe. Aponto a Cynthia Brito como destaque da nossa equipe.

ANA: Voltando ao *BlowUp*, era o espírito da época que ronda essa escolha para ser fotógrafo.

ROGÉRIO: Em boa parte sim, mas o jornalismo, como discute as condições humanas, em geral é mais pé no chão, vida real.

ROSENAL: Estava pensando na Cynthia.

ROGÉRIO: Um dia a Cynthia disse: "Eu quero ir ao Maracanã". Eu retruquei: "Cynthia, olha só: no Maracanã, quando mulher aparece no campo, a arquibancada e a geral se manifestam". Ela falou: "Não tem problema, vamos nessa". Eu falei: "Tem a questão do vestiário, porque quando acaba o jogo, a gente vai para o vestiário, e os jogadores estão tomando banho". Ela falou: "Não, de repente, eu não vou no vestiário, mas se tiver que ir, estou trabalhando."

ROSENAL: Eu estive com ela em El Salvador, na guerra.

ROGÉRIO: Sim, você, Cynthia e a Susan Meiselas.

JOÃO: Como foi no Maracanã essa história? Como acabou?

ROGÉRIO: Quando ela pisou no gramado do Maracanã o povo gritava em coro "gostosa, gostosa !!!!!" Ela chegou a comentar, brincando, que nunca se sentiu tão desejada (rsrs) e, aparentemente, não só conviveu bem com esse episódio como partiu para o vestiário depois do jogo. O Ricardo Azoury foi testemunha desse fato.

JOÃO: Já ouvi o Rogério em mais de uma vez falando "eu me sinto fazendo notícia". Então, eu queria propor que a gente usasse isso como assunto. E ele também fez uma loucura, ele falou: "Eu posso mentir fazendo notícia"... Ele falou isso...

ROGÉRIO: Sim, como já disse, eu me sinto muitas vezes produzindo notícias fora do ambiente do "regime de verdades" do jornalismo.

JOÃO: E de repente você está dizendo: "O assunto não é mais só o que estou fotografando; o assunto também é como estou fotografando, a minha atitude, o que eu penso, etc."

MAURÍCIO: Eu acho que essa, exatamente, é a diferença com essa ideia de testemunho que eu tentei um pouco marcar no início. Quando ele faz o *Micro-ondas*, isso é um testemunho, na verdade - isso não é uma fabulação, não é uma ficção, não é uma fotografia documental, mas é claramente o testemunho de uma experiência. Então, eu entendi essa sua ideia da notícia - eu ainda faço notícia, mas acho que o registro... eu sinto que é esse do testemunho, mais do que o registro do acontecimento em sentido estrito, do que está ali. Não sei, estou propondo isso.

JOÃO: Eu acho muito interessante, porque o testemunho é subjetivo.

ROGÉRIO: Sim!

MAURÍCIO: O testemunho é sempre subjetivo, ele não abre mão de ser uma parte que é, necessariamente, um pouco subjetiva. É um modo de você afetar aquelas coisas.

ROGÉRIO: Quando digo que posso mentir, quero dizer que posso abrir mão da chamada "credibilidade jornalística" caso eu decida por isso.. O testemunho sim, mas não mais como a interface entre o fato e o público que busca a notícia. O *Micro-ondas* é um trabalho de enfrentamento que mostra as nossas feridas sociais de forma explícita. O título sugerido pelo Marcelo Yuka e adotado por mim foi *Um cheiro de pneu queimado no ar*, que saiu da letra de uma música dele quando fundou o F.U.R.T.O (Frente Urbana de Trabalho Organizado)... Quando fui montar o trabalho na casa França Brasil a convite do Marco Antônio Portela, a turma da luz, limpeza e segurança da casa marcou presença em torno do trabalho e rebatizaram de *Micro-ondas*. Mesmo sendo um título literal, peguei. Quando expus na galeria da Laura Marsiaj, além dos de sempre, alguns moradores da comunidade próxima do Pavão e Pavãozinho paravam na calçada em frente à vitrine para ver.

MAURÍCIO: O negócio é o seguinte: falou-se do glamour do fotógrafo, falou-se do fotógrafo de moda - todos eles têm

suas musas famosas, eventuais e tudo. Eu queria que você falasse da Mayra um pouco. Que tipo de parceria de trabalho é essa? Que lugar ela ocupa no teu trabalho de fotógrafo? É uma pergunta muito séria, eu acho...

ROGÉRIO: Seríssima.

MAYRA: É para eu sair da sala?

ROGÉRIO: Não.

MAURÍCIO: Não é para sair.

MAYRA: Estou brincando, gente.

MAURÍCIO: Eu acho que o livro não pode sair sem essa pergunta.

ROGÉRIO: Concordo. Vamos lá. Do ponto de vista do business, Mayra e eu somos sócios do acervo Tyba. Do ângulo sentimental, somos casados há muitos anos e, como artistas, eu da fotografia e ela no momento com a arte sonora, compartilhamos estudos, informações e gostamos de viajar vendo exposições quando o dinheiro permite. Aqui no Rio nos separamos pelas manhãs quando vamos nadar: ela no mar vendo tartarugas e eu, no cloro da piscina, vendo imagens do David Hockney refletidas nos azulejos. Ficou bom assim? (rsrs)

MAURÍCIO: Como ela entra no teu trabalho?

ROGÉRIO: Ela entra pela porta da frente e é minha principal interlocução já que somos diferentes, complementares. Devo a ela o estímulo de voltar aos estudos após minha decisão de deixar o jornal nos anos 90. Fizemos juntos alguns cursos no Parque Lage e agora temos grupos de trabalho através do Zoom. O seu recente trabalho *Poema para dobras e quinas* vem recebendo bons elogios. Mayra é artista com formação em Educação Musical pela UNIRIO. Ela estudou com Hélio Sena, fez oficinas com Murray Schafer, Koellreuter, Charles Watson e atualmente anda próxima do artista e professor Franz Manata, da dupla Manata Laudares.

ANA: Não precisa falar mais.

MAYRA: Nos dois últimos trabalhos do Rogério que têm vídeo com som, eu me meti na sonorização - não realizei, mas fui a pessoa que, junto com o pessoal do estúdio de som, falei: "Vamos por aqui". Porque o Rogério tem uma característica que é muito legal, ele é um cara aberto, ele não é uma pessoa centralizadora. Ele gosta do diálogo, ele ouve.

MAURÍCIO: Acho que vocês têm uma história muito singular de trabalho, na verdade, muito interessante. A gente ouve a Mayra comentando o teu trabalho, é cada vez mais curioso a habilidade conceitual que você está fazendo. Acho que existe um ganho, e esse ganho de arte que o trabalho passou a ter tem a ver com... Não é apenas: "Vamos agora arrumar um jeito de vender umas fotos no mercado".

MAYRA: Eu preciso complementar para não ficar algo confuso. Acho que tem que delimitar bem minha participação como interlocução mesmo. O Rogério, quando acha ou planeja o que quer fazer, ele tem uma questão de fôlego e disciplina - por



exemplo, o *Na Lona*. Posso falar?

ROGÉRIO: Claro.

MAYRA: O *Na Lona*. O Rogério resistiu a uma série de questionamentos que foram feitos ao longo desse tempo de 17 anos, onde as pessoas não entendiam o que ele estava fazendo. Então, essa resistência, essa coragem de resistir: "Mas você ainda está fazendo isso? De novo isso?" - isso, eu acho de uma coragem incrível. Qual era a minha participação no *Na Lona*? Produção, escolher as figuras interessantes, uma facilidade de contato também com as pessoas na rua.

ROGÉRIO: Mayra também participa da relação com o



mercado e dos processos expositivos. Por exemplo, o João está agendando uma exposição que contempla esse livro no MIS/SP, ela falou: "A gente precisa conversar sobre o espaço com o João, saber o que ele está pensando."

Semana passada ela me apresentou uma exposição super bem desenhada do fotógrafo Wolfgang Tillmans por indicação do Franz Manata. Gostei das combinações variadas, nada monotemática.

ROSENTHAL: Uma história minha com o Rogério que eu gostaria que ele lembrasse: a última vez que a gente fez um trabalho juntos, na verdade, eu era o objeto.

ROGÉRIO: Nossa aventura na Rocinha .

ROSENTHAL: Mataram o Tim (Lopes), e foi justamente na criação do Knight Center, que eu dirijo aqui, que eu criei, e a fundação que deu dinheiro para criar o Knight Center queria que, no anuário dela, tivesse uma foto minha, mas tinha que ser numa favela, e isso era 2002. E aí eu mandei eles falarem com o Rogério e o Rogério combinou lá as coisas...

ROGÉRIO: Jeep tour!!

ROSENTHAL: É. O único jeito da gente entrar numa favela é com o tour na Rocinha, que foi uma experiência

inacreditável para mim. E aí nós fizemos tudo lá em cima. Quando a gente estava acabando o negócio, já lá perto do túnel, o Rogério decidiu fazer um close-up meu, e aí a gente foi para uma esquina, e ele começou a tirar foto minha, e pediu para a mulher do tour que estava lá para segurar o flash. Daqui a pouco, a gente escuta uns gritos: "O que é?", aí chega um cara de cabelo caju, com um revólver na mão e um rádio na outra...

ROGÉRIO: Uma metralhadora. Acho que era uma metralhadora.

ROSENTHAL: Não, os que estavam lá, estavam com AR-15, gritando: "desce, filho da puta". Aí o cara diz, com toda a tranquilidade, de cabelo caju: "olha aqui, desculpa, mas vocês estão numa área controlada pelo tráfico de drogas, e aqui nós não permitimos fotografia", aí eu falei: "não...", e ele disse: "e eu quero o filme desta máquina", aí apontou para o flash que o Rogério tinha dado para a mulher do tour segurar, eu disse: "Não, não sei o quê", aí o Rogério me cortou e falou: "Rosental, fica quieto, não fala nada. Você quer o filme daquela máquina? Eu dou o filme daquela máquina, o que você quiser", Rogério administrou. A mulher do tour viu a gente de longe, nessa confusão, veio correndo - porque eles têm um acordo lá. Lembra disso, Rogério?

ROGÉRIO: Claro.

ROSENTHAL: Inacreditável.

ROGÉRIO: Eu só fiquei nervoso ali...

ROSENTHAL: Não, ele entregou outro filme. Mas eu que não podia me meter, porque eu ia dizer: "Estou tirando foto minha..." , e o Rogério: "Rosental, para", e eu fiquei quieto. A autoridade do Rogério ali e o jeito que o Rogério tem para falar com as pessoas. Quer dizer, a diplomacia, aquela maneira meio suave de ganhar as pessoas na rua...

ROGÉRIO: Jeep tour com emoção na Rocinha! (rsrs)

ROSENTHAL: Mas, legal. Então, bom fim de semana para vocês.

ROGÉRIO: Para vocês também, obrigado.

JOÃO: Legal. Muito obrigado.

MAYRA: Tchau, pessoal.

ROGÉRIO: Tchau. Um abraço.

MAYRA: Prazer estar com vocês.