

Walter Firmo

no verbo do silêncio a síntese do grito

Walter Firmo



© Marçio Scavone

Sergio Burgi [org.]

Walter Firmo

no verbo do silêncio a síntese do grito

Produção

| TISARA

Apoio



CULTURA E
TURISMO



MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

Realização



Instituto Moreira Salles



No verbo do silêncio a síntese do grito

Sergio Burgi

Walter Firmo incorporou desde cedo em sua prática fotográfica a noção da síntese narrativa de imagem única, elaborada por meio de imagens construídas, dirigidas e, muitas vezes, até encenadas. Linguagem própria que, tendo como substrato sua consciência de origem – social, cultural e racial –, desenvolve-se amalgamada à percepção, já presente no início de sua trajetória profissional, da necessidade de se confrontar e se questionar os cânones e limites da fotografia documental e do fotojornalismo. Num sentido mais amplo, questionar a própria fotografia como verossimilhança ou mera mimese do real, incorporando em sua obra procedimentos criativos específicos e conceituais de valorização e exaltação do objeto e tema de interesse maior em seu percurso artístico: a representação da população negra do país.

Ao longo de sua trajetória de mais de 70 anos como fotógrafo, percorreu e produziu imagens de puro encantamento em todas as regiões do país. Construiu retratos icônicos de grandes nomes da música popular e da cultura brasileira. Enalteceu seus personagens e suas múltiplas manifestações culturais

e religiosas. Criou, ao longo desse percurso, uma sólida presença na imprensa e na fotografia autoral, que resultou em um vasto acervo de mais de 140 mil imagens, hoje preservado no Instituto Moreira Salles.

Nascido e criado no subúrbio carioca, filho único de paraenses – seu pai, de família negra e ribeirinha do baixo Amazonas; sua mãe, de família branca portuguesa, nascida em Belém –, Walter Firmo construiu a poética de seu olhar voltada principalmente para a elaboração de um registro amplo e generoso da população negra do Rio de Janeiro e de todo o país, em sua vida cotidiana, seus afetos, suas religiosidades e suas festas. Uma verdadeira ode à integridade, altivez e resiliência dessa população e de suas múltiplas manifestações culturais.

Num processo próprio de construção de linguagem, estruturado em torno da ideia quase antropofágica de elaboração de um *tableau vivant* dos trópicos, experimentou e estabeleceu, já a partir do início dos anos 1960, um diálogo direto e inovador com nossa paisagem, população e luz – tropicais e transatlânticas, rurais e periféricas, sensuais e ex-

Gaudêncio da Conceição,
quilombola da comunidade
do Angelim, Ticumbi em
Festa de São Benedito,
Conceição da Barra, ES, c. 1989



tasiantes. Sua fotografia foi sendo engendrada ao longo dos anos num verdadeiro estúdio a céu aberto, sob a intensa luz tropical, dedicada essencialmente à representação e à visibilização do negro na sociedade brasileira.

“O Brasil é um desvario de cor. É ornamento, é febril, alucina. Fazer fotografia brasileira é tirar partido desse patrimônio. É ignorar os tons pastéis e endeusar os verdes e rosas, nacionalizando os temas. É esquecer o olho europeu e o americano e valorizar o que é nosso”,¹ escreve Firmo em texto publicado no livro *Walter Firmo – Antologia fotográfica*, de 1989. Esse texto apresenta os principais elementos de estruturação da obra do autor, uma narrativa em terceira pessoa na qual ele discorre sobre sua jornada e concepção formal e estética da fotografia. Trata-se de um processo de reflexão crítica a respeito de sua linguagem e trajetória pessoal, que se desenvolve desde seus primeiros trabalhos em fotografia em preto e branco, das primeiras imagens realizadas com sua Rolleiflex no subúrbio carioca e nas aulas da Associação Brasileira de Arte Fotográfica, ainda aos 15 anos, até o início da carreira na imprensa

diária no jornal *Última Hora*, em 1955, e no *Jornal do Brasil*, a partir de 1960. Em 1965, ele ingressa no universo da fotografia em cores como o primeiro fotógrafo contratado pela revista *Realidade*, transferindo-se em 1966 para a revista *Manchete*, publicações que o levarão a percorrer extensivamente o país ainda antes dos 30 anos.

A carreira de Firmo na imprensa estendeu-se por três décadas, de 1955 a 1986. Depois desse período, trilhou um caminho mais autoral, voltado a temas de seu interesse, entre eles a construção de um vasto repertório de imagens produzidas junto às manifestações culturais e festas populares de várias regiões do país. Nunca deixou de fotografar em preto e branco, mas, particularmente em torno desses temas, desenvolveu crescente ênfase e interesse pelo uso da cor. Tendo como referência os trabalhos de fotógrafos como David Drew Zingg, Ernst Haas e Gordon Parks, sua intensa experimentação formal e cromática em torno de nossa luz tropical e de uma “cor brasileira” resultou em amplo reconhecimento de seu trabalho pelo grande público e pela crítica como o de

um grande mestre colorista, até aqui a face mais reconhecida e evidenciada de sua produção autoral.

Entretanto, diante da vasta produção de Walter Firmo e das inúmeras manifestações de seu pensamento, tanto em seus textos publicados como nas entrevistas que concedeu, percebe-se claramente aquilo que efetivamente estrutura e dá corpo a sua obra ao longo de toda a sua trajetória: não simplesmente a cor, mas sim a *sua negra cor*. Aquela que expressa, tanto em sua potência cromática plena, em suas imagens coloridas, como também em sua ausência absoluta, nas poderosas imagens em preto e branco que realiza (a maioria delas ainda inédita), uma prática autoral, criativa e engajada, que busca de forma permanente a visibilização e valorização daqueles que descendem da violenta diáspora africana que marca e conforma inescapavelmente passado, presente e futuro deste país, tecendo assim, de modo contínuo, “no verbo do silêncio a síntese do grito”.²

Negritude e encantamentos, narrativas e experimentações. São estes, portanto, os elementos principais e estruturantes das múltiplas poéticas em construção permanentemente que conferem sentido e lugar à obra de Walter Firmo.

Texto e imagem

Pensamento crítico e linguagem

A leitura e a escrita sempre estiveram presentes na obra de Firmo, em sinergia com suas imagens, seja na leitura constante de Machado de Assis e Lima Barreto, escritores negros de nossa literatura, ou em seus próprios projetos, como, por exemplo, os textos e as imagens de sua autoria para a série de matérias sobre a Amazônia, publicada no *Jornal do Brasil* em 1964 sob o título “100 dias na Amazônia de ninguém”, que lhe conferiu o Prêmio Esso de Reportagem aos 26 anos.³ Ou ainda nos diversos textos autorais que integram os livros já publicados sobre a sua obra.⁴ Dessa forma, Firmo estabelece, por meio de suas imagens e de seus textos, pontes efetivas

entre as múltiplas possibilidades de narrativas literárias e poéticas e suas próprias sínteses construtivas, visuais e conceituais que caracterizam e individualizam sua fotografia.

Desde cedo trabalhou conceitualmente, porém em bases equivalentes, no engajamento e na forma, essencialmente antagônicas e opostas às bases da experimentação pós-moderna, urbana, minimalista e racional, características da fotografia experimental e conceitual dos anos 1960 a 1980 no hemisfério norte.

Em meados dos anos 1960, Firmo realizou no Brasil procedimentos e investigações no campo da linguagem que o colocam numa perspectiva muito próxima, por exemplo, de trabalhos como o do fotógrafo canadense Jeff Wall, em especial aqueles que se ocupam da construção da imagem tendo como base a teatralidade e a encenação, usando como referência direta obras clássicas da pintura – como as de Alberto da Veiga Guignard ou de Heitor dos Prazeres, em Firmo; ou as de Eugène Delacroix e de Édouard Manet, em Wall. São construções de retratos e cenas, trabalhados conscientemente na perspectiva de uma fusão da encenação e direção de cena com a frontalidade e singularidade da documentação figurativa e direta característica do processo fotográfico, incorporando-se assim um tempo expandido que se contrapõe à instantaneidade e à fragmentação narrativa do registro documental, de certa forma abolindo a presença do extracampo e a necessidade de contextualização da imagem testemunho, e realçando, em contraposição, a qualidade dos elementos eminentemente pictóricos dentro do campo da imagem, organizados pelo autor e cuidadosamente dispostos em torno de uma narrativa teatralizada e preconcebida. Nesse processo, Firmo construiu suas imagens organizando e justapondo no campo, a céu aberto, objetos, fundos, personagens e retratados em configurações específicas, dirigidas e produzidas por ele, sempre afetuosas, porém intensas e vibrantes, opostas assim à racionalidade, ao minimalismo e ao distanciamento presentes nas imagens, muitas delas realizadas em estúdio, que caracterizam a obra de Wall.⁵

Firmo produziu, nos termos descritos acima, imagens icônicas, como aquelas de

² *Ibidem*.

³ Publicação, no Caderno B, da série de reportagens “100 dias na Amazônia de ninguém”.

Jornal do Brasil, 7-10,

12.01.1964. Durante 100 dias, Firmo percorreu cidades, vilas e povoações ribeirinhas do Amazonas e do Solimões, ouviu missionários religiosos e documentou, em fotografias, “os dramas de uma população sofrida e sem esperança, abandonada pelos poderes públicos, que vive, de um modo geral, na dependência dos países fronteiriços e vê o Brasil apenas como o país amigo mais próximo” (*Jornal do Brasil*, 07.01.1964). A princípio, iria acompanhado pelo repórter Hamilton Almeida Filho (1946-1993), mas devido à demora na decisão de enviar a dupla, conseguiu convencer o então editor-chefe do *JB*, Alberto Dines (1932-2018), a mandá-lo sozinho. Por esse trabalho, Firmo conquistou o Prêmio Esso de Reportagem de 1963, o terceiro conquistado por profissionais do *JB* – o primeiro por Sílvia Donato, em 1960; e o segundo por José Gonçalves Fontes, em 1961. Firmo recebeu como prêmio 500 mil cruzeiros e uma viagem a Nova York (*Jornal do Brasil*, 27.06.1964). A premiação ocorreu no Clube Comercial (*Jornal do Brasil*, 31.08.1964).

⁴ *Walter Firmo – Antologia fotográfica*. Op. cit.; *Paris: parada sobre imagens*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001; *Firmo fotografias*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005; *Brasil: imagens da terra e do povo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009; *Walter Firmo – Um olhar sobre Bispo do Rosário*. Organização de Flavia Corpas, Rio de Janeiro: Nau: Livre Galeria, 2013.

⁵ DE DUVE, Thierry *et al.* *Jeff Wall*. Nova York: Phaidon Press, 2002.

Pixinguinha e também de João da Baiana com Clementina de Jesus, para matéria sobre o samba carioca publicada na revista *Manchete* em 1967.⁶ Ou ainda os retratos de seus pais,⁷ acompanhados dos netos, baseados nos quadros *Família do fuzileiro naval* (1935) e *Os novos* (1937), de Alberto da Veiga Guignard. Além desses, são também icônicos muitos de seus retratos de personagens menos conhecidos ou anônimos, realizados em diversas regiões do país, como o do integrante do Ticumbi em Festa de São Benedito,⁸ em Conceição da Barra, no Espírito Santo (c. 1989), ou da senhora de vestido vermelho em Alcântara, no Maranhão (2003),⁹ em frente à fachada de elementos coloridos que remetem a Mondrian. São imagens organizadas e construídas por Firmo dentro desse processo de elaboração formal baseado na ordenação de elementos e na teatralidade e encenação, que trazem, pela mão do artista, para o campo estrito do pictórico uma proposição formal e criativa a ser desvendada e estabelecida, agora no confronto e no diálogo entre a obra e o observador/espectador. Sua relação com a música, em especial com o samba do Rio de Janeiro e seus grandes nomes, formou-se em anos de convivência e amizade,¹⁰ o que resultou em uma extensa lista de retratados – magnificamente – por Firmo.¹¹

Encenação, singularidade e vernacularidade se fundem, assim, na linguagem poética construída por Firmo ao longo de sua história. É nesse contexto específico de investigação permanente de linguagens que precisamos, portanto, interrogar e compreender a obra de Walter Firmo.

Para isso, uma leitura ampliada de parte de seu texto de 1989 – escrito em terceira pessoa – é bastante esclarecedora:

Hoje este país é uma forja fotográfica, nascida generosamente no gesto benfazejo da luz tropical, impermeabilizando nossa gente e revelando quimeras oníricas, telúricas. E, se essa luz “estourada” perpassa sombras translúcidas – num outro código –, revela-se em plena claridade, nova relação do homem com o tempo. Luxuriante, afrodisíaca, a cor brasileira transa sua sensualidade qual

libertina, expelindo clarões despidoradamente lascivos, vitrificando tonalidades nos canteiros das cinco regiões. Trabalhar essa luz é ostentar o viço do esplêndido, desfrutando coloridamente todos os cenários e seus fundos infinitos, na pompa e no fausto cotidiano que o paraíso é aqui.

Reverendo este Walter Firmo aí, relembro primórdios de sua intenção colorista, voltada a simbólicas flores, poção mágica, prosaica e alusiva, adereços formais, em que seus personagens, quase sempre gente simples, são atores de sua lira e história fotográfica. O relato folclórico envereda na religiosidade, escalando festas populares, decantando subúrbios e sertões, num discurso lírico, absurdo, às vezes amargo. O toque ufanista, saborosamente tropical, é o relato consciente nas cores de nossos céus, rios e matas, perpetuando na geografia humana um relicário de homenagens. É quando – na maioria das vezes – opta por uma fotografia cândida, carinhosa, valores para si intransferíveis como prazer de uma qualidade de vida. Não é um ingênuo, mas um idealista do olhar, num discurso mais amplo que esta palavra possa ter, como sua razão de viver. Acredita, enquanto visionário existencial, que a aldeia da paz celestial existe.

As flores e bandeiras, fantasias encontradas em sua produção colorista, simbolizaram a procura dos homens, na plataforma lúdica do dia a dia, da solução para muitos dos seus problemas pela compreensão de suas origens, da sua identidade, daquilo que neles é transitório e naquilo que neles é permanente. A visualidade imaginária, rigorosamente cinematográfica, almejou direção e cenografia. Sonhando, concebendo, sempre com a máquina à mão, este arte-são do olhar transfigura o real incensando o banal popular para criar uma atmosfera delirante; e aí, mais uma vez, a aura da luz se faz presente reverenciando emocionada a emulsão cromática.

A percepção da realidade não tem compromisso com a verdade verdadeira – a verdade tem dois lados –, em que a importância maior é ativar a imagem fotográfica como meio de expressão, compondo no verbo do

silêncio a síntese do grito. Dissertar o real seria o mesmo que escrever sobre a trajetória infinita dos anos-luz ou sobre a progressiva separação dos continentes, discussões estéreis sobre o verdadeiro significado e a importância do invento da fotografia enquanto escrava da aparência.

A fotografia representa para ele fatos vividos ou sonhados – idealizando o passado, remontando o presente, constatando o futuro –, pois, não sendo pai do tempo, não arbitra nem bitola suas dimensões, apenas descortina a estória de certo olhar e de uma visão de vida. O real é uma relação como qualquer outra; a essência das coisas não está de forma alguma ligada à sua realidade. Há outras formas de relação, além da realidade que a mente pode observar, que também são primárias: acaso, ilusão, fantasia e sonho. Esses vários grupos, quando unidos e juntos em harmonia, formam a suprarrealidade. Uma mulher que carrega o sonho de sua casa própria sobre a cabeça, durante a procissão do Círio de Nazaré, representa – já que o acaso não tem pressa – um pensamento sobre o suprarreal.

Fotografar é iludir, é registrar, é ciência viva. A maior parte das imagens desta coleção deposita um olhar debruçado, quase fanático – certamente obsessivo –, exacerbado num exibicionismo estético, presunção perfeccionista gerada na Associação Brasileira de Arte Fotográfica, quando o jovem Firmo acalentava o desejo de trabalhar o academicismo na aventura jornalística.

Lapidado no fotojornalismo, subverteu o estabelecido criando pontos de vista conceituais quanto à verdade fotográfica. Escapou de uma ingenuidade visual, introduzindo um ver que interrompesse o linear cotidiano, criando situações nas quais o real se desajustasse, sugerindo ao espectador reflexão imediata sobre a realidade exibida e sobre o próprio ato de fotografar. A imagem não pode ser neutra. O poder do olhar deve influenciar as pessoas, porque o ato de fotografar tem que ser político, e não um mero acaso instantâneo. [...]

Desde a década de 1960, fotografa a comunidade negra brasileira, prestando

serviços a uma causa social que considera insuspeita. Já híbrido de José e Maria – seus pais –, trabalha esta sociedade silenciosamente na discrição de um monge, sem nenhum alarde, induzindo orgulho, altivez e dignidade aos negros brasileiros. Esse anseio de Justiça remonta aos idos de Irajá, quando gerado, e, nascido em São Cristóvão, menino ainda, viveu nas portas abertas das ruas de Cordovil, Madureira, Parada de Lucas, Vila Rosely, Vaz Lobo, Oswaldo Cruz, Marechal Hermes, Coelho Neto, Bangu, Nilópolis e Cachambi – toda sedução, enlevo e magia, sob o sol e estrelas suburbanas, horizontes encantados no seu olhar infantil.¹²

Os parágrafos acima explicitam e conceituam aspectos fundamentais da fotografia de Walter Firmo. O primeiro deles, já apontado, é o papel da teatralidade, na perspectiva da crítica pós-moderna à própria fotografia, presente em sua obra e na do fotógrafo canadense Jeff Wall. Como afirma o crítico de arte Michael Fried,¹³ Jeff Wall, desde o início de sua carreira, estabeleceu uma triangulação entre fotografia, pintura e cinema. Em Wall, a encenação, a gestualidade e a teatralidade, empregadas na construção das cenas, aproximam sua linguagem da tradição pictórica. Ao mesmo tempo, a espontaneidade e a fugacidade sugeridas em muitas de suas fotografias remetem criticamente à linguagem da fotorreportagem, bem como a elementos de um novo amadorismo. Associando meticulosa direção de cena e de figuração a elementos da linguagem vernacular contemporânea, como a instantaneidade, a casualidade e sinais de aparente insignificância e indiferença, Wall demonstra claramente que a captura do real é apenas uma pequena parte dos atributos do universo fotográfico.¹⁴

Cinema e teatralidade sempre acompanharam a produção artística e criativa de Firmo no campo da fotografia, que buscava com essa estratégia, como ele mesmo escreve, escapar “de uma ingenuidade visual, introduzindo um ver que interrompesse o linear cotidiano, criando situações nas quais o real se desajustasse, sugerindo ao espectador reflexão imediata sobre a realidade exibida e sobre o próprio ato de fotografar”.¹⁵ Assim, sua foto-



Alberto da Veiga Guignard, *Família do fuzileiro naval*, s.d. Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm Coleção Mário de Andrade/Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP



Alberto da Veiga Guignard, *Os noivos*, 1937 Óleo sobre madeira, 38 x 48 cm Coleção Museu Castro Maya/lbram Foto de Jaime Acioli

¹⁶ Walter Firmo relata que, em seu período de trabalho na revista *Manchete*, de 1966 a 1971, ouviu diversas vezes do fotógrafo Gervásio Batista, um veterano do fotojornalismo brasileiro já naquele período, o comentário irônico e, ao mesmo tempo, revelador tanto de um sentido crítico como também de um possível reconhecimento efetivo do poder que as imagens encenadas e dirigidas do jovem fotógrafo despertavam: “E aí, Firmo, vai sair para produzir e trazer mais dos seus encantamentos?”.

¹⁷ *Walter Firmo – Antologia fotográfica*. Op. cit.

¹⁸ SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. *A supervivências das imagens: esculturas e marcas gráficas na arte afro-brasileira – Experiências poéticas e conhecimento visual*. Tese de doutorado em artes visuais. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Orientação de Percival Tirapeli. São Paulo, 2017.

¹⁹ HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

grafia assume uma clara relevância artística e também política, em particular no seu engajamento com a causa negra no país, ao trazer para o campo primordialmente do pictórico – no contexto específico das revistas ilustradas e posteriormente no circuito das artes – um tempo expandido, contrário à noção de instantaneidade, canônica no fotojornalismo. Um tempo baseado na teatralidade e na direção de cena, construindo narrativas visuais de imagem única capazes de mobilizar com efeito a atenção e empatia do espectador em relação aos indivíduos e temas ali representados, em construções imagéticas permeadas por composições de grande altivez e dignidade, verdadeiros “encantamentos” que passam a permear e penetrar o cotidiano da imprensa e da comunicação visual de massa no país.¹⁶

Dessa forma, ele vai construindo ao longo dos anos, sobretudo por meio de seus retratos, uma galeria de importantes personagens – em sua maioria artistas negros –, que passam a integrar de maneira permanente a iconicidade do país. Essa construção da iconicidade na obra de Walter Firmo pode ser pensada especificamente a partir do legado da arte e da pintura sacra, em que ícones construídos de forma a representar figuras que emanam intensa aura e luminosidade guardam relação direta com a linguagem pessoal construída por Firmo – a partir da luminosidade intensa e tropical arregimentada por ele em torno de seus personagens. Também se encontra em diálogo direto com seu processo específico de produção de imagens a sua escolha pela utilização de filmes fotográficos diapositivos coloridos, um processo analógico de produção de transparências positivas em cores (*slides* e cromos) que melhor representa a gama e amplitude das diferentes intensidades de luz e saturações de cor, da mesma forma editadas e avaliadas depois do processamento diretamente sobre “mesas de luz” desenhadas especificamente para esse fim. Um processo todo realizado em torno e através da própria luz e, por conseguinte, também de seu significado intrínseco na construção da iconicidade, como informa novamente o próprio texto de Firmo, poético e clarividente: “Trabalhar essa luz é ostentar o viço do esplêndido, desfru-

tando coloridamente todos os cenários e seus fundos infinitos, na pompa e no fausto cotidiano que o paraíso é aqui”.¹⁷

Iconicidade, luz e transcendência estão presentes na obra de Firmo tanto em retratos individuais e autônomos de alta força simbólica como também em diversas imagens com características recorrentes, passíveis de eventuais justaposições, resultantes do exame e estudo de seu vasto acervo, na forma retabular de mosaicos constituídos por diferentes imagens, em especial imagens das festas populares de matriz afrodescendente, compostas por Firmo muitas vezes por meio de recortes, grafismos e contrastes intensos de cores e luzes, formando por aposição novos grafismos e diálogos imagéticos impregnados de rastros. Esses rastros, como sugere Vanessa R. L. de Souza, são rastros “de uma África antiga e desconstruída devido a conflitos internos gerados por ocupações inglesas, alemãs, belgas, francesas etc. Rastros de memórias coletivas ou individuais trazidas por cada escravizado que chegava ao Brasil. Rastros de conhecimentos transmitidos por meio da tradição oral. Rastros de inventividades negras produzidas no Brasil durante séculos, a partir da experiência no chamado Novo Mundo.”¹⁸

Como aponta bell hooks, entre tantas e inúmeras violências, os escravizados nas Américas foram também punidos com frequência por olharem direta e frontalmente para seus senhores brancos. Em seu livro *Olhares negros: raça e representação*, hooks nos lembra que “todas as tentativas de reprimir o direito de pessoas negras à contemplação e ao olhar produziram um desejo avassalador de olhar, um desejo de rebelião, um olhar de oposição”.¹⁹

O olhar consciente, conceitual e engajado de Walter Firmo, visto em retrospectiva, aponta, já a partir dos anos 1960, para o fim de uma perspectiva estritamente monocultural e branca sobre a fotografia no Brasil. Sobretudo porque, como evidenciado por seus trabalhos de juventude, sua negação crítica do caráter estritamente documental na fotografia abre um espaço pioneiro e de vanguarda para a compreensão do papel eminentemente político da imagem construída, escapando de uma ingenuidade visual construída pela mi-

mese exacerbada do real, em especial num contexto crescente já naquele momento de espetacularização das mídias e da informação. De certa maneira, o olhar construído por Firmo, nesse cenário de uma comunicação visual de massa baseada no uso crescente e intensivo da imagem fotográfica documental, contesta e desnuda o processo que opera com “o real como ilusão” e com “a ilusão como real”, característicos da comunicação hiper-realista da pós-modernidade, na qual a conscientização e a alienação se confrontam o tempo todo.²⁰

A própria transformação econômica e social do país nesse período produziu uma forte transformação nas comunicações. Revistas ilustradas, e mais tarde a televisão, constituíram-se nos principais canais de comunicação visual de massa. Mais recentemente, a internet e as redes sociais ampliaram esse cenário. É do permanente conflito e da inerente tensão entre os indivíduos que atuam na imprensa – repórteres, fotógrafos, editores e dirigentes –, e hoje também dos que opinam e se expressam nas redes sociais, que nascem as dinâmicas específicas de cada órgão ou plataforma de comunicação e se desenvolvem suas trajetórias individuais.

José Medeiros, um dos principais fotógrafos da revista *O Cruzeiro* ao longo dos anos 1950, foi um dos responsáveis por uma vertente mais humanista e engajada que teria grande influência sobre o fotojornalismo praticado na revista naquela década, período de formação do jovem Firmo na fotografia. Medeiros, nascido no Piauí e de ascendência afro-brasileira, foi um dos responsáveis por dar maior visibilidade ao negro na revista, principal veículo de comunicação visual naquele momento no país, pelas matérias que produziu sobre trabalhadores, sobre as favelas, sobre a música popular e sobre as religiões afro-brasileiras. Foi uma referência fundamental para Walter Firmo ao longo de sua carreira na fotografia.²¹

Como argumentei anteriormente, em nossa atual sociedade da informação, a imagem continua a ter crescente participação e relevância, em especial nos novos meios eletrônicos de circulação e difusão de narrativas

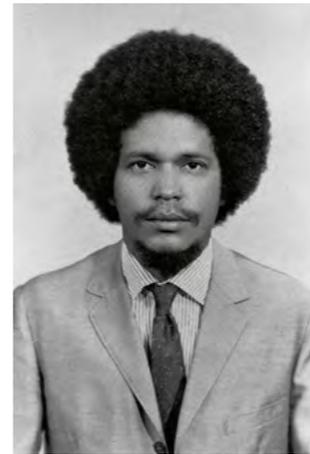
visuais, como as redes sociais e o novo jornalismo digital. No entanto, ela ainda enfrenta muitas das mesmas questões associadas a esse permanente confronto histórico, no qual autoria, documentação, edição, ética, enunciação e espetacularização política e ideológica conferem às imagens múltiplas camadas possíveis de leitura, interpretação e, certamente, manipulação. É necessário reconhecer o papel sólido e dual da fotografia como interpretação e representação, e, ao mesmo tempo, como registro direto, documental e figurativo de um determinado espaço-tempo por meio de um aparato técnico que de fato informa visualmente sobre a materialidade e especificidade daquele local. O mundo das imagens técnicas, seja a fotografia ou o cinema documental, aqui pensado nos termos de Vilém Flusser, requer que sejamos capazes de discernimento constante desses aspectos duais e, por isso mesmo, potencialmente ambíguos, presentes em cada uma das imagens que nos são apresentadas todos os dias, sejam elas eletrônicas ou impressas. Esse é um dos desafios contínuos do mundo contemporâneo, em que as imagens têm um papel crescente e inegável, porém requerem cada vez mais um pensamento crítico e uma análise aprofundada para que não se percam em sua própria ambiguidade.²²

É exatamente nesse contexto que a fotografia construída e encenada de Firmo, voltada para sua temática política de visibilização da população negra do país, opera e se insere, não como alienação ou manipulação do real, mas como afirmação e reafirmação de uma existência possível de normalidade, plausibilidade, esperança e concretude, para si e para aqueles que fotografa. É pela denúncia e negação do que é tomado diretamente como testemunho objetivo e documental dentro de um modelo atual de comunicação de massa, muitas vezes alienante e também estruturalmente racista e invisibilizante, que Firmo introduz formas alternativas de representação que permeiam e penetram essas estruturas, com plena consciência – programática e de vanguarda – em relação à potência da teatralidade e encenação em suas imagens.

²⁰ “Como consequência da adoção do hiper-realismo como linguagem da comunicação informativa, alguns elementos passam a se confundir: ficção e realidade; banalização da violência e repúdio à violência; evasão e participação; lazer e conscientização; alienação e militância”. TÁVOLA, Artur da. “A cultura do hiper-real: expressionismo e pós-modernidade na mídia.” *Logos*, Rio de Janeiro. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13164/10082. Acesso em: 11.03.2022.

²¹ COSTA, Helouise e BURG, Sergio (orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil – Um olhar sobre O Cruzeiro. 1940/1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

²² FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008. Ver também BURG, Sergio. “Três imagens e uma única história”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06.01.2018. Disponível em: [oglobo.com/cultura/artigo-tres-imagens-uma-unica-historia-22261496](http://oglobo.globo.com/cultura/artigo-tres-imagens-uma-unica-historia-22261496). Acesso em: 11.03.2022.



Autoria não identificada, Walter Firmo, Rio de Janeiro, RJ, 1968

Ainda dentro de uma clara percepção conceitual de sua prática fotográfica, Firmo da mesma forma adota estratégias de singularidade e aparente indiferença²³ em registros diretos e documentais realizados na estruturação de algumas séries notáveis em sua obra, como aquela produzida no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 na praia de Piatã em Salvador. No reduto de lazer da população preta da cidade, fotografa ao longo de vários anos, em formato 6 x 6 cm, em preto e branco, cenas do cotidiano de ocupação daquele espaço por famílias, casais, jovens e crianças negras, todos em pura fruição de um espaço público aparentemente desprovido de elementos e signos que caracterizem o racismo estrutural vigente neste país. Firmo constrói uma narrativa de múltiplas imagens que, lidas em conjunto, parecem então operar no âmbito da suprarrealidade: ao mesmo tempo que são documentais e diretas, configuram por outro lado uma narrativa de aparente surrealidade, por confrontar o olhar naturalizado e hegemônico que constrói e sustenta as narrativas prevalentes da estrutura estamentária e racial do país, que sistematicamente excluem e invisibilizam a possibilidade de narrativas tal qual a construída e revelada por Firmo em Piatã.

Em sua fotografia, portanto, Walter Firmo intui e concebe tanto o poder de síntese narrativa da imagem única, construída, encenada e teatralizada, como também a força do registro documental direto e narrativo quando utilizado como olhar a contrapelo, olhar de oposição, construindo, por meio da fotografia em suas múltiplas vertentes, as sintaxes e sínteses de mensagens capazes de penetrar as estruturas sociais e culturais, transformando-as.

“O ato de tomar a câmera nas mãos sob uma condição de opressão transforma-se em um ato de transgressão libertária, quase tão importante como o fazer da própria imagem em si, porque cria a possibilidade para algo novo ser visto, algo diferente emergir”, escreve o curador e pesquisador negro Mark Sealy, em seu livro *Decolonizing the Camera. Photography in Racial Time*.²⁴

O artista e fotógrafo Walter Firmo – carioca por nascimento, amazônico por ascendência, baiano por devoção, negro e brasileiro por definição e convicção –, nos apresenta neste livro e na exposição homônima, a partir dos seus lugares de origem, de fala e de pertencimento, sua densa e exuberante trajetória de 70 anos ininterruptos na fotografia brasileira e internacional.

²³ PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (orgs.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

²⁴ SEALY, Mark. *Decolonizing the Camera: Photography in Racial Time*. Londres: Lawrence & Wishart, 2019.

Sergio Burgi é coordenador de Fotografia do Instituto Moreira Salles

Amar a negritude¹

Janaina Damaceno Gomes



¹ Neste texto irei propor uma reflexão sobre a obra de Walter Firmo a partir da lógica dos encontros. Primeiramente com Clementina de Jesus (1979), então com Zózimo Bulbul (2002) e, finalmente, com Pixinguinha (1973). Creio que esses encontros – que também se tornaram, em maior ou menor grau, amizades – caracterizam e ilustram as ideias de afetividade e de amorosidade que Firmo utiliza constantemente para definir seu trabalho. Gostaria de agradecer a leitura e as contribuições que Rosenilton Oliveira, Ruth-Anne Maciel, Raquel Menezes e Victor Epifanio deram a este texto.

² Ver SILVA, Rubens Alves da. *Negros católicos ou catolicismo negro?*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. No livro, o autor defende a ideia da existência de um catolicismo negro em Minas Gerais, marcado por uma leitura particular do catolicismo, sobretudo através do congado e de outras expressões da cultura negra. Ver também o trabalho de Maria da Consolação Lucinda (*Umbanda e religiões de matriz africana no vale dos Tambores*. Valença, 2012) sobre a religiosidade afro-católica em Valença, Rio de Janeiro, cidade de origem de Clementina de Jesus.

A admiração e a amizade de Firmo por Clementina eram tão profundas que ela quase se tornou madrinha de um de seus filhos. O destino e certo pudor não possibilitaram que isso se concretizasse, mas a amizade de ambos transcende através das imagens. Firmo fotografou Clementina várias vezes. Sozinha ou na companhia de seus amigos, como João da Baiana, em casa, cozinhando para a família, caminhando pela cidade, embaixo de uma árvore, tomando sol, preparando-se para os *shows*. Ela foi a sua maior musa.

Clementina de Jesus (1901-1987) já era conhecida no circuito musical da Zona Norte quando foi apresentada a Hermínio Bello de Carvalho – amigo muito próximo de Firmo – e, pouco tempo depois, aos 64 anos, começou a se apresentar artisticamente em *shows* na Zona Sul e por todo o Brasil. Era por volta de 1963, 1964. É por esses tempos que seus registros visuais começam a se popularizar. Clementina se tornou um fenômeno da música brasileira pelo seu belo timbre de voz, por sua interpretação e por nos reconectar à cultura negra rural do vale do Paraíba. Mas, além da voz, Clementina foi também um fenômeno visual. Preta de pele muito escura, alta, dona de uma voz grave, muito vaidosa, quase sempre vestida de branco, portava em cena e fora dela figurinos que remetiam à cultura e à religiosidade negra, embora fosse católica fervorosa.² O lenço na cabeça era uma de suas marcas. De uso muito comum entre as mulheres negras da área rural e de regiões mais pobres, ele era um forte marcador de classe, que remetia às figuras das *mammies*, das trabalhadoras domésticas. Algumas das representações icônicas da escritora Carolina de Jesus, por exemplo, mostram-na de lenço na cabeça. Mas cobrir a cabeça pode tanto remeter a uma marca de subalternidade quanto a uma expressão emancipatória e de autocuidado. Clementina também fazia o uso de torsos, que têm uma função protetiva nas religiões de matriz africana: eles protegem nosso ori, nosso ponto de contato com a espiritualidade e o sagrado.

O sorriso feliz de Clementina ao se olhar no espelho é de uma beleza atemporal, contrastante e disruptiva com o modo pelo qual a

maioria de nós aprendeu a se ver. Clementina gosta do que vê no espelho, muitos de nós ainda não. Clementina amplia a percepção do que é belo para além das restrições etárias e de cor. Uma mulher preta, sempre muito alegre, sorridente, autoconfiante. O que ela tem a nos dizer?

A “descoberta tardia” de Clementina tem uma implicação direta em sua trajetória visual: na quase totalidade de suas imagens conhecidas, ela é retratada já idosa. Não me lembro de ter visto imagens de Clementina jovem. Temos imagens de 23 dos seus 86 anos, grande parte delas realizadas por Firmo, que começou a clicá-la ainda no início de suas apresentações.

Em 1979, Clementina de Jesus já contava 78 anos quando foi fotografada, por Walter Firmo, em frente à sua penteadeira, na casa em que vivia em Lins de Vasconcelos. Com efeito marmorizado e com um grande espelho, vemos em cima do móvel uma garrafa de álcool, algodão, papéis, perfumes, santinhos, uma escova para cabelos crespos, o reflexo da cama por arrumar (“a bagunça que é bem do nosso jeitinho”, como me disse Firmo); ao centro e em destaque, Nossa Senhora da Glória, sua santa de devoção, e à direita dela, o reflexo de Clementina, que se olha no espelho e sorri. Sua penteadeira transmuta-se em altar. Nossa Senhora é representada logo após sua assunção, já com a coroa e o menino Jesus também coroado nos braços. Ela é a rainha do céu. Seu véu azul contrasta com a túnica branca, sinal da pureza e da santidade de Maria. A genialidade de Firmo coloca Clementina também no altar ao lado direito e num plano levemente posterior ao de Maria, e constrói um paralelo entre elas, como se a imagem de Clementina derivasse da imagem santa, como um decalque.³ Clementina toda de branco, evocando a pureza de Oxalá, o criador, e com seu torso é a Rainha na/da terra, a Rainha Quelé. Foi numa tarde que Firmo construiu essa cena. Pediu para que Quelé se arrumasse para a foto e posasse para ele.

Não seria a primeira vez que Firmo compararia uma pessoa negra a uma imagem santificada. Ao lembrar a sua já célebre fotografia

de Pixinguinha, ele afirma que, sentado em sua cadeira de balanço, o músico tinha “cara de santo”. O mesmo fez anos depois ao fotografar Arthur Bispo do Rosário diante de um agave gigante que simula os raios luminosos do Cristo em ascensão. Bispo acreditava ser Cristo. Então há nessa fotografia a delicadeza do reconhecimento, o que significava muito para o artista. Em entrevista a Flavia Corpas, Firmo diz que sua intenção ao fotografar Bispo era “consagrá-lo em sua altivez”.⁴ Em outra foto, Bispo está de braços abertos, aludindo à crucificação. Há uma iconografia religiosa visível na obra de Firmo, talvez por isso os termos mais usados por ele para falar sobre a presença negra em sua fotografia sejam “glorificação” ou “consagração” das pessoas negras. Nesse sentido, o único modo aceitável de visualização de sua obra seria o retabular.

A imagem de Clementina surge de costas para nós, mas seu rosto está em evidência no espelho, sorrindo e olhando para si. Não se trata de um olhar narcísico. Para aqueles que não têm direito a olhar, poder “se” olhar denota (auto)reconhecimento. A condição especular dessa imagem não é simplória. Ela antecipa questões de subjetividade para a comunidade negra que se tornaram parte da discussão pública dos últimos anos. Essas questões ecoam trabalhos como o de Frantz Fanon, ao refletir sobre como o olhar (da autoridade/da visualidade branca) organiza nosso mundo sensível.

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas.⁵

Amar a negritude a partir de autores como Fanon, hooks e Virgínia Bicudo seria reivindicar o direito a olhar (até) para si mesmo, olhar de volta, contravisualizar, perceber que a cor não é um atributo, mas o próprio enquadra-

mento pelo qual entendemos o mundo⁶ que estruturalmente não nos garante esse direito, pois manter a autoridade visual é fundamental para o exercício necropolítico. Amar a negritude, ou seja, reivindicar o direito a olhar (até) para si mesmo, é reivindicar autonomia “com base em um de seus primeiros princípios: o direito à existência”⁷

Mulher preta, Clementina, idosa, pretíssima, olhando e se orgulhando de si, é uma das construções visuais mais singelas e mais importantes da fotografia brasileira. Porque ela exprime uma política que faz com que o trabalho de Firmo não possa ser entendido como um discurso simples de elogio da brasilidade, da cultura popular, do nacional, da mestiçagem ou da assimilação. Seu trabalho nos mostra o que fizemos de nós mesmos, nas condições mais duras e extremas de racismo e de desigualdade. Mais do que uma memória da nação, o trabalho de Firmo faz parte de um “arquivo fotográfico da diáspora”,⁸ que se constitui enquanto patrimônio da história negra global.

O uso da cor em seu trabalho, para além das questões formais, faz parte de seu discurso cosmopolítico. As cores saturadas, sobretudo o azul, funcionam como portais que revelam, ou antes propõem que “a verdade não é uma, a verdade são várias”, a “verdade é o que está por vir” e apontam, gritam, reivindicam uma tridimensionalidade, uma vontade de existir para além de si. “Eu estava quase fazendo cinema”, diz Firmo. “E isso ninguém fazia. Todo mundo chegava e fazia o que estava lá. Eu realmente mudei a sistemática do fotojornalismo dando outro interesse fotográfico à verdade.”⁹

Entendendo o real como o que está por vir, do mesmo modo que a verdade, a obra de Firmo pode ser inscrita em termos de contravisualidade “por definir a realidade como aquilo-de-onde-se-deve-extrair-sentido” e não como algo mimético.¹⁰

Com essa dupla necessidade de apreender e contrariar um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir, mas ainda está em devir, a contravisualidade tem criado uma variedade

3 Otto Lara Resende afirmava que “Clementina, mais que devota, é santa desse altar que é honra e glória de nossa nação”.
4 CORPAS, Flávia (org.). *Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Nau, 2013, p. 78.
5 FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 104-105.
6 Ver MITCHELL, W. *Seeing Through Race*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
7 MIRZOEFF, Nicholas. “O direito a olhar”. *ETD – Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, Campinas, out.-dez, 2016, p. 750. Disponível em: periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472. Acesso em: 02.03.2022.

Clementina de Jesus,
Rio de Janeiro, RJ, 1979



de formatos realistas estruturados em torno dessas tensões. Poderíamos ter o cuidado de Bertolt Brecht ao trabalhar com a realidade e os realismos ao pé da letra aqui: “A realidade não é somente tudo o que é, mas tudo aquilo que está se tornando. É um processo. Opera por meio de contradições. Se não for percebida em sua natureza contraditória, não será nem mesmo percebida.” [...] Essa criação de realidade como efeito perceptivo sob contradição não é o mesmo que o realismo, como usualmente tem sido definido na literatura e nas artes visuais. Certamente o realismo de meados do século XIX, geralmente definido com esse nome, é uma parte dele, como também o neorealismo da cultura visual italiana do pós-guerra, mas o realismo da contravisualidade não é necessariamente mimético.¹¹

Essa condição possibilita entender a cor no trabalho de Firmo como uma forma de encarnar os sujeitos que estão limitados pela bidimensionalidade da fotografia. O verde e rosa “berrantes” dos retratos de Cartola com Nelson Cavaquinho fazem parte desse desejo existencial. Cor em sua obra é carne. Percebendo a produção visual como ato po-

lítico, é na expressividade de suas imagens por intermédio da encenação, das cores, da vocação retratista, da nomeação dos sujeitos, da temática (família importa, amigos importam, amores importam, cotidiano importa, celebrar importa, iconicidade importa) que ele mostra como “nossas vidas são complexas”. Nesses retratos, pobreza e beleza não podem ser lidos de modo romântico, mas sim visceral. O “realismo” de sua obra tenta dar sentido à irreabilidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real. Não se trata de modo algum de uma representação simples ou mimética da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes e contrapô-las com um realismo diferente.¹²

É a autoridade da visão que cria a irreabilidade. A fotografia de Firmo, pelo contrário, projeta realidades possíveis, destinos possíveis para cada um de nós. Talvez por isso seus retratos tenham se tornado clássicos. Clementina, Pixinguinha, Dona Ivone Lara, Cartola, Candeia, Ismael Silva são, em seus dizeres, “ícones do povo”. A noção de ícone vem do campo religioso, são imagens de adoração que, segundo Nicole Fleetwood em *On Racial Icons: Blackness and the Public Imagination*, “não eram apenas uma representação do sagrado, mas elas mesmas um modo de

8 CAMPT, Tina. *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Durham/Londres: Duke University Press, 2012, p. 69.
9 COSTA, Rafael. “A realidade pelo encantamento”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 09.11.2011. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-realidade-pelo-encantamento-adaod8lwu66x7r5k783gfvvy/. Acesso em: 15.03.2022.
10 MIRZOEFF, Nicholas. *Op. cit.*, p. 750.
11 *Ibidem*, p. 749.
12 *Ibidem*, pp. 756-757.

oração”.¹³ Para a autora, os ícones negros, que na cultura popular são as celebridades com poder de permanência no circuito cultural, fazem “parte da produção e da circulação de uma narrativa racial”¹⁴ sempre em disputa. Mas não é possível controlar o modo como nossas imagens são vistas, porque elas podem rapidamente cair numa interpretação colonial da negritude, sobretudo quando categorizadas em termos que normalmente aprisionam a existência negra.

Nesse sentido, admirar as cores de seu trabalho por si só é algo estéril. É preciso ter um compromisso político com as personagens apresentadas. Para isso, precisamos nos perguntar se é possível universalizar a humanidade a partir das personagens negras que ele apresenta ou se teremos sempre que recorrer às ideias de brasilidade, de mestiçagem, de nacional como uma forma de licença para poder admirar sua obra sem ferir os brios coloniais da branquitude.

Firmo estava com 30 anos, e Quélé já era reconhecida pelo grande público quando ele foi passar uma temporada em Nova York. Contratado pela revista *Manchete*, um dia o chefe de redação o chamou e, à guisa de brincadeira, mostrou-lhe a carta que tinha recebido de um jornalista que estava no Brasil. Nela, o tal jornalista dizia não entender como a Editora Bloch podia ter enviado como correspondente internacional um “mau profissional, analfabeto e negro”. A reação diante desse episódio explícito de racismo veio em forma de indignação e de uma adesão direta ao *slogan black is beautiful* [preto é lindo!] em dois níveis: em seu próprio corpo, pela adoção do penteado afro; e em sua fotografia, ao construir ao longo dos últimos 50 anos um dos mais belos percursos visuais dedicados à população negra em todo o mundo.

Era a época da pílula, dos Beatles, do Woodstock, do “negro é bonito”. Deixei meu cabelo crescer, e comecei a parte política do meu trabalho. Fui para as ruas, para as fábricas, para as festas profanas e para os músicos, sempre dando ênfase para a negritude. Mas

minha postura nunca foi de usar o verbal, discursar em uma mesa. Trabalho numa linguagem muda. A fotografia se apropria disso. Através dessa sutileza, posso fazê-la gritar.¹⁵

Morando nos Estados Unidos em 1967, no auge do debate sobre direitos civis, Firmo entrou em contato com o trabalho de fotógrafos negros, como Gordon Parks e, em poucos anos, sua obra, juntamente com a de Parks, James Van Der Zee, Moneta Sleet, Carrie Mae Weems, Januário Garcia, Peter Magubane, Seydou Keita, Santu Mofokeng, Rotimi Fani-Kayode, entre outros, mudou a história da fotografia mundial. Porque, assim como eles, Firmo compreende que é necessário “amar a negritude”, como propõe bell hooks no ensaio “Amando a negritude como resistência política”, texto que compõe o livro *Olhares negros: raça e representação*. Nele, a autora explora o impacto das *imagens odiosas* sobre o negro na construção de nossa subjetividade e afirma que é imperativa uma *mudança no campo da produção visual* que permita que pessoas negras acessem um repertório mais amplo de representação de si. Firmo e os outros tantos fotógrafos citados são algumas das pessoas que ajudam a construir essa mudança, expressa, por exemplo, no olhar amoroso de Clementina para si mesma.

Se numa sociedade racista, a norma é o ódio e o auto-ódio, como nos mostram os trabalhos de bell hooks, Frantz Fanon e Virgínia Bicudo, amar a negritude compreende um percurso necessário de cura. Não é à toa que Firmo define a cor em seu trabalho em termos de amor pelo povo e pela cultura negra, mas é necessário entender que o direito a olhar não se restringe à ideia de autorrepresentação.

Uma diferença entre Firmo e os outros fotógrafos é a amplitude do que cada um fotografou. Tendo acesso a todas as regiões do país (mais negro do mundo depois da Nigéria), Firmo dialogou tanto com a cultura urbana quanto com a cultura rural brasileira, em suas mais distintas dimensões, mostrando a complexidade da composição racial/cultural brasileira e a multiplicidade negra em seus mais variados contextos. Mas

¹³ FLEETWOOD, NICOLE. *On Racial Icons: Blackness and the Public Imagination*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ COSTA, Rafael. *Op. cit.*

a sua obra pode ser lida também em termos transnacionais, a partir daquilo que Paul Gilroy chama de cosmopolitismo negro. Não apenas porque ele documenta visualmente a vida negra para além de nossas fronteiras, mas, sobretudo, porque acessar a obra de Firmo ajuda a preencher as peças faltantes para um entendimento mais amplo do Atlântico Negro.

Certamente ter as primeiras lições de fotografia em casa, com seu pai, José, um homem negro amazônico cosmopolita, teve um impacto profundo nas tentativas de autoinscrição de Firmo. Talvez ali tenha brotado também uma lição dessa amorosidade reivindicada por ele e por hooks.

Dois homens (negros) de imagem

Eram dois homens pretos, já com seus 60 anos, andando pelas ruas da Pequena África, no centro do Rio de Janeiro. A altura e a pele escura e cintilante de Zózimo contrastavam com a pele mais clara e a menor estatura de Firmo. Bonitos, tinham em comum um sorriso fácil e afável, muitas vezes também cáustico, uma especial o *jazz* e o samba, e um amor irredutível pela imagem. Firmo foi o diretor de fotografia de *Pequena África*, um curta-metragem de 14 minutos, idealizado e dirigido por Zózimo Bulbul, lançado em 2002. Como parte do elenco, outro sexagenário: o ator e diretor de cinema Waldir Onofre, famoso pela direção do filme *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975). Douglas Silva, o Dadinho de *Cidade de Deus*, filme também lançado em 2002 (Zózimo tira a arma da mão de Dadinho e coloca no lugar a história negra), e Flávia Souza da Cruz, atriz, cantora, produtora, fundadora do Grupo Afrolaje e do Aqualtune (importante coletivo de mulheres negras), também fazem parte do elenco. No filme, ainda estão presentes Tia Jurema, da praça Onze, e Mercedes Guimarães, do Instituto Pretos Novos. Zózimo e Onofre se conheciam de longa data, no passado tinham participado de *Cinco vezes favela* (1962) e *Ganga Zumba* (1963).

A participação de Firmo em *Pequena África* rompe com o ativismo individual que marca a sua trajetória. Pela primeira vez ele participa de um esforço coletivo com militantes negros reconhecidos, como Bulbul.¹⁶ Zózimo, além de ator e diretor, foi o criador do Centro Afro Carioca de Cinema e do Encontro de Cinema Negro Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas,¹⁷ em 2007. Com isso, o Centro Afro Carioca se torna uma das referências mundiais do “cinema negro”, conceito ainda emergente naquele momento, mas hoje consagrado por pesquisadores como Janaina Oliveira. A aproximação entre os dois é um gesto político importante de ambos os lados. Firmo sempre quis fazer cinema – em algumas de suas entrevistas, ele expressa esse desejo, em outras, diz que pensa como cineasta, mas que a fotografia lhe dava mais liberdade. Em 2002, com mais de 60 anos, Firmo e Bulbul eram expoentes da afrovisualidade no campo fotográfico e cinematográfico. O que, olhando retrospectivamente, significa muito. Politicamente, o debate pelas cotas disputava a arena pública, e elas começavam a ser implementadas em instituições como a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Nesse contexto, retornar à “Pequena África” era singular. Era voltar para onde tudo começou para a maioria de nós ao chegar a este lado do Atlântico.¹⁸ Era política. Na abertura do filme, ouvimos “Cordeiro de Nanã”; logo após os créditos iniciais, vemos um plano aberto do frontispício da igreja de Santana, na praça Onze, e, em seguida, planos com detalhes da fachada do prédio. Na sequência, são apresentadas fachadas de casas de uma vila da praça Onze, onde Douglas Silva apresenta a Pequena África e surge conversando com Tia Jurema, antiga moradora do bairro. São as primeiras imagens cinematográficas de Walter Firmo. Os enquadramentos, a cor, a temporalidade do filme têm nitidamente a sua assinatura.

Ana Paula Alves Ribeiro, num texto em que analisa como surge a cidade na obra de Zózimo, nos lembra que Santana é um dos modos como Nanã é visualizada por seus filhos. É a avó que ensina, a matriarca. Tia Jurema também é Nanã na conversa com Douglas. Para Ribeiro, Zózimo estabelece uma relação

próxima com essa região da cidade em toda a sua obra, pois ele

vivencia uma cidade que é retrato de resistência e, de forma mais evidente, da resistência e da memória negras do Rio de Janeiro: frequentadores das gafieiras e dos bailes, sambistas, prostitutas, artistas de rua, companhias de teatro, entre outros. Passante, andarilho, *flâneur* – Zózimo se constitui como observador privilegiado do Rio de Janeiro, mas não de qualquer Rio de Janeiro. [...] São as transformações do Centro da cidade, reconhecido por Zózimo como negro, que ele vai se interessar em filmar, registrar, esquadrihar e, acima de tudo, documentar.¹⁹

De modo similar, podemos comparar a trajetória visual de Firmo e seu apreço sobretudo pela Zona Norte, lugar de uma sociabilidade privilegiada da comunidade negra, especialmente por meio do samba. Ela era outra Pequena África no Rio de Janeiro, assim como tantas outras que encontrou em suas viagens pelo mundo.

Se o encontro entre Clementina e Firmo poderia ser denominado como um encontro afetivo-político – pensando com Stuart Hall,²⁰ que o cotidiano e a vida pessoal e, com hooks, que os afetos são expoentes da política e que as amigas negras são pouco visualizadas, sobretudo quando se trata de amigas intergênero e intergeracionais –, seu encontro com Zózimo é um encontro político-afetivo. No caso de Zózimo, o convite para que Firmo fosse seu diretor de fotografia era fraterno, mas também uma convocação política a um dos nossos mais talentosos fotógrafos, que embora tivesse uma importante produção visual antirracista, ainda era distante do ativismo político organizado. Apenas como lembrança, uma das principais instituições antirracistas do Brasil – o Instituto de Pesquisas de Culturas Negras (IPCN) – teve como uma de suas principais lideranças Januário Garcia (1943-2021),²¹ outro expoente da construção do “arquivo fotográfico da diáspora negra”.²² Por anos, ambos foram colegas e os

únicos fotógrafos negros a atuarem na publicidade carioca. E, se tinham um ativismo visual importante, escolheram destinos políticos distintos e legítimos.

Mas isso não significa que Firmo tenha ficado alheio à existência da militância negra organizada. Em uma das partes mais sensíveis de nossa entrevista, uma de suas lembranças foi a de que frequentar os espaços de sociabilidade da militância negra fez com que ele se sentisse verdadeiramente bonito pela primeira vez, pois sentiu que as moças o olhavam com interesse, algo que não ocorria da mesma forma em outros meios nos quais circulava.

A foto jamais realizada

Tenho pensado as imagens produzidas por sujeitos negros em termos de contravisualidade e esforços de autoinscrição visual. A primeira tenta dar conta da reivindicação, nos termos de Nicholas Mirzoeff, do direito a olhar (a história, o mundo, o real, quem nos olha), que em última instância é o direito à (própria) existência. Nesse sentido, defino afrovisualidade como uma contravisualidade, ou seja, um modo pelo qual sujeitos negros reivindicam para si o direito a olhar. No caso da fotografia, trata-se menos de um desejo de inscrição do já dado, mas de entender os esforços de autoinscrição fotográfica como ação política na luta por direitos, na demanda de novos modos de estar e devir no mundo e, portanto, da realidade porvir. Assim sendo, a desobediência da obra de Walter Firmo, através de sua convicção de que a fotografia pode construir e propor novas verdades e novas realidades, invoca os momentos em que estética e política possibilitam o que Ana Lúcia Silva Souza chama de *Letramentos de reexistência*.²³ O entendimento de práticas de autoinscrição visual que ensejam uma reexistência devem levar em consideração duas recomendações de Achille Mbembe, ao analisar as formas de autoinscrição africanas:

Antropologicamente, à obsessão com a singularidade e a diferença, devemos opor a temática da igualdade. Para nos

19 RIBEIRO, Ana Paula Alves. “Rio de Janeiro e sua herança africana: histórias contadas por Zózimo Bulbul”. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, v. 3, n. 3, p. 68.

20 Ver: HALL, Stuart (org.). *Representation: Cultural Representation and Cultural Signifying Practices*. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: Sage/Open University, 1997.

21 Ver: NERES, Vilma e SANTOS, Elisângela de Jesus. “Leci e Januário: escrituras negras contemporâneas na música e fotografia”. *Ideias*, v. 8, n. 2, pp. 83-112, jul./dez. 2017. Disponível em: periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/865126717480.

22 CAMPT, Tina. *Op. cit.*

23 SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência – Poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

afastarmos do ressentimento e da lamentação sobre a perda de um *nom propre*, deve-se abrir um espaço intelectual para repensarmos aquelas temporalidades que estão, sempre simultaneamente, se ramificando em diversos futuros diferentes, e ao fazerem isso abrem caminho para a possibilidade de múltiplas ancestralidades. Sociologicamente, deve ser dada atenção às práticas cotidianas através das quais os africanos reconhecem o mundo e mantêm com ele uma familiaridade sem precedentes, ao mesmo tempo em que eles inventam algo que pertence tanto a eles quanto ao mundo em geral.²⁴

Firmo questiona o ordenamento do mundo sugerido pela visualidade ao propor outros meios de divisão do sensível. Ele assume que tem direito a olhar, ele luta pelo seu direito a olhar. Compartilhar de seu olhar não nos leva a pensar a sua produção sob o ponto de vista de uma singularidade ou de uma autenticidade negra, o que facilmente cairia num essencialismo. Ao captar as mais distintas expressões da vida negra, organiza os nossos afetos para outra coisa: para a criação de um arquivo sentimental que se ramifica em “diversos futuros diferentes e, ao fazerem isso, abrem caminho para a possibilidade de múltiplas ancestralidades”.²⁵

Em 1967, surgiu uma das nossas imagens mais icônicas, “aquela onde repousa a felicidade”: lá está Pixinguinha sentado em sua

cadeira de balanço no quintal de casa. Firmo e o então jovem jornalista Muniz Sodré foram enviados à casa do músico para realizar uma entrevista. Ao partir, Walter estava feliz, pois sabia que talvez tivesse realizado um dos seus principais trabalhos.

O último encontro ocorreu às pressas. Hermínio Bello de Carvalho convidou Firmo para ir à casa de Pixinguinha em Ramos, aquela mesma que ele havia visitado em 1967. Era 17 de fevereiro de 1973, sábado de Carnaval. A pedido de Hermínio, Firmo não levou sua câmera, pois a visita tinha o intuito de dar uma força para um amigo que estava precisando de apoio moral. Na casa de Pixinga, Walter e Hermínio puderam ouvir o amigo tocar a flauta transversal pela qual havia se tornado famoso, mas que raramente tocava em público. Na verdade, o sax era o seu principal instrumento de trabalho. É ele que repousa no colo de Pixinguinha naquela foto de 1967. Ao irem embora, a cena da despedida foi o que mais marcou Firmo: Pixinguinha ficou acenando demoradamente para os dois enquanto eles partiam de carro para o centro da cidade, e depois para a Zona Sul. Aquele aceno – aquele aceno – foi a fotografia que Firmo fez somente para si. Horas mais tarde, o músico faleceria na igreja Nossa Senhora da Paz, durante o batizado de seu afilhado. Próximo dali, Firmo e Hermínio brincavam o Carnaval na Banda de Ipanema.

Acho que tem algo de poético em saber que o acervo de Pixinguinha e o de Walter Firmo se avizinham no Instituto Moreira Salles.

Janaina Damaceno Gomes é graduada em filosofia e mestra em educação pela Unicamp. Doutora em antropologia pela USP, atualmente é professora adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (Febf) da Uerj e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCult) da UFF e coordenadora do Grupo de Pesquisas Afrovisualidades: Estéticas e Políticas da Imagem Negra. É uma das fundadoras do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine).

24 MBEMBE, Achille. “As formas africanas de autoinscrição”. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, 2001, p. 17.

25 *Ibidem*.

Um plantador de atmosferas

Walter Firmo



A fotografia sempre foi presente em minha vida, desde os tempos infantis, quando – ainda me lembro –, já garimpando possíveis indagações aos quatro anos, contemplava o viço das folhagens umedecidas, tangidas pelo sereno do varal noturno, cúmplice vigia da natureza orgástica, sempre presente através das frestas entreabertas da janela do meu quarto, miragem tangível ao meu olhar virgem de menino.

E quando chegava a alvorada, tudo reluzia, desencantando-se gradualmente na luz suprema.

Tudo era teatro, como é a vida em si, livre, a se permitir inúmeros caminhos a descobri-la. E eu a tudo assistia, decifrando dentro das minhas limitações a representação visual dos elementos, por mais díspares que fossem: a orgástica bananeira, a imponente jaqueira, o pé de manga, o jamelão circense grudado no tronco de sua mãe, a carambola e seus notáveis gomos afrodisíacos, a laranja-seleta em seu espaço. O cachorro que latia, o galo cantador, o porco que rosnava, as alvissareiras galinhas com seus pintinhos na hora do milho. Um autêntico sítio do pica-pau amarelo, sem a bíblica maçã, mas com serpenteadas e promissoras cobras, que às vezes transitavam no fundo do meu quintal, vestidas com o uniforme do time do Flamengo, que mais pareciam corais, as venenosas.

Um espetáculo. Um cenário.

Meu espaço cênico, lugar em que eu intuía meus dramas, comédias, panos teatrais com os quais representava lugares, paisagens, fugas. Fui criado por minha avó até os cinco anos, confinado, sem acesso às brincadeiras peraltas das ruas, onde todo manifesto é livre, cordial e comunista no sentido lato da palavra. Vovó Teresa era implacável, cuidava do seu neguinho e primeiro neto de forma obstinada, achava a rua uma canalhice. Mas, mesmo assim, como um privilegiado prisioneiro, nada me faltava. Sua proteção e carinho se caracterizavam desde o beijo à melhor parte do frango na hora das delícias da mesa, o asseio corporal dos incontáveis banhos diários e a inesquecível sobremesa de ovos nevados, delícia dos deuses. José e Maria, meus pais, costumavam me ver aos fins de semana.

Junto ao portão de acesso à rua do “lar de Teresa”, – comovida e epistolar frase escrita em letras garrafais sobre a parede frontal na fachada da casa da avó –, o meu mundo, restrito, se acabava ali. Além, só os sonhos, quimeras, fantasias, transições e indagações. Tenho pensado nessa questão, qualificando como tese em opinião ajuizada de que uma criança, na sua primeira infância, deposite tantos guardados que possivelmente personalizará opiniões, construindo juízo de fatos que emoldurarão sua psique até seu último dia de vida, tenha a idade que tiver. Isto porque hoje, nesta atual infância, eu mesmo posso conjugar em retrospectiva minha história fotográfica como uma inquisição desse paraíso, quando detido, vooi prisioneiro com minhas próprias asas.

Dessa forma, essa ainda jovem senhora, conhecida como *fotografia*, transforma-se para mim numa verdadeira antropologia visual, quando, subjugando princípios e tradições, tento ir mais além, desamarrado e longe do cais, velejando pelos sete mares da criatividade, desfraldando bandeiras, posto que criar é educar, tirando do nada o tudo, inventando, produzindo, cultivando pessoalmente outras propostas que possam desvestir a nobreza dessa soberana moça.

A fotografia, para mim, reside naqueles instantes mágicos em que eu posso interpretar livremente o imponderável, o mágico, o encantamento. Nos quais o deslumbre possa se fazer através de luzes, *backgrounds*, infindáveis sutilezas, administrando o teatro e o cinema nesse jogo de sedução, verdadeira tradução simultânea construída num piscar de olhos em que o intelecto e o coração se juntam, materializando atmosferas. E nesse instantâneo residirá sua linguagem, maneira oportuna e sagaz de ver diferentemente, sentindo hálitos endeusados no simples prazer. E, assim, a mensagem se faz.

Um olhar querubim movido por outras galáxias, movido por um coração apaixonado e sedutor, deitado no simples, bebendo água naquela cacimba de um rio generoso, levado pela correnteza fecunda de outros métodos, em busca de uma terceira margem, educando e inventando. Ou, sem pudor, sobre as asas daquele mágico pássaro que sobrevoará po-

derosas nuvens alvas, buscando concretudes ativadas sob a luz de um sol que tudo clareia e seduz.

Pensemos em Akira Kurosawa, esse magnífico diretor do cinema japonês, que se engrandeceu por meio dos seus famosos *storyboards*, cadernos de anotações nos quais ele revelava seus sonhos e desejos de cenários, desenhando e planejando locações de filmagens, exercício matinal de um amanhã qualquer, fosse aonde fosse, dentro daquele lógico croqui. Ou num sentido inverso, no qual um fotógrafo cego delinea e desenvolve seu planejamento de trabalho com sua equipe, desejando uma árvore em frente a uma casa semidestruída, tendo ao fundo uma linda mulher desnudada através de uma velha janela. Esse fotógrafo cego, Evgen Bavcar, vivenciou seu prazer de olhar até os oito anos, quando foi vitimado por uma doença rara. Ambos, Bavcar e Kurosawa, concebem, planejam e constroem seus mundos antes de registrá-los.

Apesar de a fotografia ter sido inventada sob a contemplação filosófica do registro, aquela que não mente jamais, na verdade ela é apenas representação parcial, muitas vezes ambígua, quando não uma grande mentira. Sabemos, sim, e temos consciência de que todo manifesto fotográfico é tangido sob a égide de um verniz semelhante à verdade: mimese do real em determinado espaço/tempo que, entretanto, uma vez construída por exposição à luz no interior do invento/aparato de Niépce, segundos depois de traduzida em imagem, poderá ser contestada como parte ou traço do passado.

Fotografias são fragmentos cristalizados em sais minerais, drogas que não entorpecem, mas que fecundam marcas, estruturas, simbologias, sinalizando grandezas históricas, inventariando, ainda que seletivamente, que estivemos aqui de alguma forma, se assim lhe possa parecer. O que é portanto a verdade, se tudo na fotografia é verossímil, tem aparência de verdadeiro, não contesta a provável verdade, e que, ao se revelar como real, ainda assim não o é.

Como então dialogar através dessa linguagem muda, intuindo seus sinais, numa dissertação monográfica capaz de expor a oratória

silenciosa, sem base doutrinária, mas provocando em quem a lê presságios e contemplações? Eu, quando a interpreto, sinto-me movido por uma intuição instantânea e, automaticamente, sou conduzido pela faculdade de entender, dar razão, poder compreender e opinar, tudo empacotado numa rapidez de *fast food*. Os sinais regularmente se transmitem da imagem, cabe a mim traduzi-la.

Acredito que, utilizando sua própria linguagem, cada qual irá se expressar, revelando na verdade o seu íntimo, no retrato, na paisagem, no amparo surreal, na manifestação metalinguística, no prazer em se reinventar no transe de outras concepções, porque esse produto estético – a fotografia – é uma legítima forma conceitual de expressão pessoal, daquilo que acreditamos sentir individualmente e que escolhemos confidenciar através de imagens.

Abrindo aspas:

“Somos, antes de tudo, na linguagem e pela linguagem. Não é necessário um caminho para a linguagem. Um caminho para a linguagem é até mesmo impossível, uma vez que já estamos no lugar para o qual o caminho deveria nos conduzir. Mas será que estamos mesmo nesse lugar? Será que somos e estamos na linguagem a ponto de fazermos a experiência de sua essência, de a pensarmos como linguagem, percebendo, numa escuta, o próprio da linguagem? Será que estamos na proximidade da linguagem mesmo sem uma ação nossa? Ou será o caminho para a linguagem como linguagem o mais longo e extenso que se pode pensar? E não apenas o mais longo, mas também o mais cheio de obstáculos oriundos da própria linguagem tão logo tentamos pensar, genuinamente e sem desvios, a linguagem no que lhe é mais próprio?”

Pretendemos algo estranho, que gostaríamos de formular da seguinte maneira: *trazer a linguagem como linguagem para a linguagem.*”¹

Entre os 14 e 15 anos, fui atraído pela fotografia. Por sua linguagem muda que eu teria de traduzir. Dividia-me entre o cinema

e a metafísica congelada de sua realidade gráfica. Curiosamente, preferi o recalque da sonoridade frágil e mágica de um clique à obtusa literatura visual movimentada, a que traduz como o mundo é em 24 imagens por segundo. Optei por uma só. A que me obrigaria a mergulhar em sua piscina concreta e vazia, sem água, viajando célere diante de sua imobilidade, envolvido na máxima de que o escafandro só dá para um, hibernando incólume, fechado em meus pensamentos, visualizando pela janelinha do meu equipamento que o mundo não é azul e que a Terra por si só é uma parábola descomunal e investigativa.

O cinema se assemelha demasiadamente à vida como ela é. Diante de seus princípios básicos, gira, anoitece, veloz nas estações, transgressora nos furacões, vendavais e ciclones: tudo é voz e movimento. Prefiro o escuro do meu cinema íntimo, que transita na imobilidade, trazendo para sua intimidade o estado lírico do silêncio. O que me fascina é seu estranhamento estético, congelado, imobilidade que me faz prisioneiro, guardado em sonhos e fantasias, alucinado na decolagem concreta dessa pista em que me resguardo solitariamente. A cena é muda e você está sozinho, determinando planos visuais, escolha de lentes, filtros, filmes, planejamento de ações, força e energia vital colhida no gesto expressivo e superior, fora do alcance e da percepção dos comuns. Isso é criatividade.

Um papel em branco, base de planejamentos autorais, numa linguagem de plantio, um terreno adubado esperando as primeiras mudas de várias especificações, como o primitivo retrato (a primeira semente de muitas outras descobertas); a ação, obstinada e preferencial, percurso culminando com outras experimentações, como o surrealismo, a metalinguagem e outras degustações ecleticamente silenciosas. Assim, ainda nos meandros da adolescência, eu já sabia o que queria fazer da vida. Propor, duvidar, insistir sempre, buscando sem obstinação desenfreada um ideal que me levou a ser um repórter fotográfico, mesmo sem o apoio da quase totalidade de colegas de profissão, que viam em meus desejos e em minhas propostas matizes obscuros, distantes da forma de se noticiar uma perda, uma

dor, um evento, propagando “falsidade” na informação ao público, mascarando fatos com “inverdades impressas”. Eu era visto como um estranho no velho ninho, porque apontava para a urgência de uma nova visão estética de informação.

O presidente Getúlio Vargas se suicidara. Um tiro no coração abriu-se em novos tempos. Juscelino Kubitschek abraçou-se ao trono, transformando o Brasil num país dinâmico. Na música, outra revolução: o contrabando do bolero, da rumba e de outros importados que agora davam vez à bossa nova de Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto. A cidade do Rio de Janeiro perdeu sua coroa de capital do país para a recém-nascida Brasília, construída em cinco anos. O Brasil flanava.

O que eu desejava, então, era a realização de uma imagem reflexiva, sem abdicar da documentação direta, porém consciente de que, baseado em meu próprio *storyboard*, em minha direção de cena e em mais algumas frações de segundos, outra verdade poderia vir à tona: por exemplo, o maestro Pixinguinha sentado em sua vienense cadeira de balanço a exaltar os bons fluidos da vida, representando uma saudade ou, de outra forma, que a vida vale a pena e que a felicidade reside nisso.

Em outra versão, questionando verdades, a cantora Clementina de Jesus, toda de branco, recostada no tronco de uma árvore, e seu corpo sobre o verde da grama revisitado por folhas secas e amarelas espalhadas pelo chão. Uma visão encantada, impressionista, inspirada na pintura francesa, que remete ao bem maior e existencial de um bem viver. Porque a função da informação jornalística não se resume apenas a uma informação rudimentar do infortúnio, da desesperança, do fracasso. Ela pode e deve se associar, fotograficamente, ao enriquecimento lícito decorrente do ato de se apoderar do belo, do formoso, do gentil.

Eu, ao começar a pontuar na folha de pagamento com meus honorários pagos como efetivo pelo vespertino *Última Hora*, me consolei nessas ideias de que a vida não se baseia no terror nem nos desencontros, mas na contemplação e na utopia de que o bem haverá de vencer o mal.

¹ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Edusf, 2003.

Descolar do *flash* usando a fidalga luz ambiente era coisa de veado; inclinar a luz do *flash* de encontro ao teto branco, insubordinação técnica; tentar no estádio do Maracanã trabalhar com câmera 35 mm, uma afronta aos bons costumes. Tentar induzir o fotografado a olhar para a câmera, um abuso. Coisas assim. Na verdade, o ideal era ser um autômato, despersonalizado, sem iniciativa, aquele subordinado a tudo. De certa maneira um pouco revolucionário eu posso ter sido. Mas tudo dentro dos padrões de exigência que a minha idade ordenava, coisas novas, diferentes, um dia após o outro, como tudo deve ser na vida. Um dia você nasce, cresce, almeja, amadurece, envelhece, e tudo passa. Como disse com total propriedade nosso escultor de cidades Oscar Niemeyer: “A vida é um sopro”.

Mas, naquela época, quando me transpassava, nem o sol sabia da força que eu tinha.

Última Hora foi a minha primeira pista de decolagem a universos nunca imaginados. Resignado, *pero no mucho*, apenas desejava ser um bom fotógrafo dentro das minhas exigências e limitações. Um menino que morava ao lado do Méier, que pisava sobre as estrelas suburbanas, refletidas numa poça d’água em noite de chuva, distraído adante, após o primeiro beijo na boca da namorada, Elizabeth, filha de portugueses a adorar um bom pretinho. Éramos jovens, tínhamos 15 anos.

Desconhecia a Zona Sul, mas venerava José Medeiros, ao esfolhear as revistas nas quais ele trabalhava, primeiramente *O Cruzeiro*, semanal, a melhor nas reportagens, com publicações também coloridas, o que não era o caso dele. O Zé era o cara da Rolleiflex e do preto e branco. Enfurnava-se com tribos indígenas e sumia do mapa. Mas depois poderia ser encontrado na Bahia, fotografando negros no candomblé, ou na malandragem crioula do Rio de Janeiro, ou com os artistas convencionais da ribalta. Sempre em ação. Ainda tinha como bala na agulha duas páginas mensais na revista *A Cigarra*, ensinando fotografia, também dos Diários Associados. Desejei ser como ele.

Anos depois, só não foi meu padrinho de casamento porque preferiu ser o fotógrafo do

amoroso evento. Ficamos amigos, um cara super generoso e de uma lira anedótica desconcertante. Estivemos juntos em sua última viagem à cidade italiana de Áquila, convidados que fomos a representar a fotografia brasileira no projeto *O último grito da Amazônia*, expondo nossos trabalhos sobre o tema. Teve um problema cardíaco na noite anterior ao dia do seu falecimento. Quase morreu nos meus braços. Ainda na manhã seguinte, ao visitá-lo no hospital em que estava internado, quando me viu, alvoroçou-se, gritando-me: “Maria Firmina... vexame!!!”.

Suburbano de raiz, forjado em Irajá e parido numa maternidade no bairro de São Cristóvão – bairro imperial onde habitou encastelado em seu condado dom João VI com a família –, minha primeira e segunda infância foram plantadas em bairros afastados da civilização turística carioca, onde olhares notadamente estrangeiros se perfilam ávidos e fagueiros por conhecer a Cidade Maravilhosa. E o meu desfile infantil de moradia foi ditado pelo samba e o ronco da cuíca, ouvidos nos arrabaldes de Mesquita, Nilópolis, Marechal Hermes, Oswaldo Cruz, Vaz Lobo, Cordovil, Parada de Lucas, Vista Alegre e Irajá. Um périplo engalanado na alegoria do simples, ornado de sonhos e ilusões de que um dia a vida haveria de dar certo outra vez...

Só fui conhecer a Zona Sul da minha cidade quando já trabalhava no *Última Hora*, trepado naqueles jipes de cópia americana que a jovem indústria automobilística brasileira produzia, não sendo mais necessária a sua importação. E fazendo diariamente reportagens de todos os tipos, gente, costumes, tradições, pude sim mapear em quase todos os lugares desta deslumbrante cidade, encantos, realezas e perversões. Uma das características dessa rica profissão é conhecer o homem, o bandido, a natureza, a religião, seu desencanto e sua alegria bem de perto.

E só assim, quando ultrapassei seus túneis, auscultando suas batidas, pude reconhecer o contraste de onde tinha surgido. Nem por isso diminuo suas partes, apenas, descobrir suas intimidades à flor de suas peles, desde seus sumários biquínis ostentando sua carne feliz ao compasso das batidas do bumbo, anun-

ciando as batidas de um coração suburbano a beber ainda a seiva de um samba verdadeiro, fossem ou não dias de Carnaval.

Tive muita sorte ao escolher essa atividade profissional, porque é por meio da função do registro que conhecemos as pessoas, seja no seu íntimo ou em seu reduto da mentira. A função de informar são aulas apreendidas diariamente, militando na faculdade jornalística, porque ela te ensina a sublimar o existir, conhecendo o homem em todos seus aspectos, seja na mesquinhez, altivez, em qualquer função em que ele possa desfrutar no existencial de seus dias. Universidade, isso sim, foi lá que me transformei em outro indivíduo, apurando fatos, vicejando verdades e mentiras; e nesse dia a dia criei outra pele, como fazem as serpentes, cegas e rastejantes, apurando notícias que a própria razão desconhecia, tudo isso herdado nos anos de trabalho ininterruptos, sem sábados, domingos ou feriados, trancafiado numa “panela de pressão”, cujo apito para descontraír não tinha hora marcada, apenas você como indivíduo, eventualmente passando a não acreditar em mais nada.

Duro de morrer

No *Jornal do Brasil* me consagrei fotografando e escrevendo “100 dias na Amazônia de ninguém”, título de uma matéria proposta por mim, cujo trajeto naquela região monumental denotava o abandono político de vozes que não se ouviam em Brasília; o abandono das causas humanas relegando os ribeirinhos à sua própria sorte. Desengano hospitalar, desmilitarização, a religiosidade presente, transporte fluvial precário, a vivência com tribos de indígenas aculturados. A base terrestre para desenrolar esse enredo seriam os rios Solimões, Negro e Amazonas, nos quais os transportes disponíveis variavam desde uma simples canoa até o lombo de burro, mas igualmente barcos, voadeiras, navios e aviões Catalina, da Força Aérea Brasileira, a pousar sobre lagos e baías. Aos 26 anos, o jovem fotógrafo já era reverenciado no país inteiro pelo

sucesso do trabalho, eleito como ganhador do maior prêmio jornalístico, o Esso, com 500 dólares na mão e uma viagem a Nova York, nos Estados Unidos. Essa proeza foi no ano de 1963.

Super valorizado, a cobiça fez aterrissar em meados de 1964 no aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro, vindo de São Paulo, o senhor Luis Fernando Mercadante, repórter amigo dos Civita da Editora Abril, embaixador das boas causas, munido da ideia de me seduzir a me transferir à cidade dos deuses das chuvas para integrar uma jovem equipe de jornalistas que preparariam o número zero de uma nova publicação da editora, cujo nome seria *Realidade*, mensal, dirigida a assunto diversos. Pela ousada proposta financeira, impossível de recusar, e também pela ousadia de deixar o meu Rio de Janeiro, jamais antes abandonado, com sua energia e alegria indômita, aceitei.

Fato assumido, dividindo agora um apartamento de dois quartos com Armando Rosário, fotógrafo chinês radicado no Brasil havia anos, também antigo morador da Cidade Maravilhosa, mas que trabalhava para a revista *Quatro Rodas*, da mesma Editora Abril. E assim se iniciou uma grande amizade, com uma pessoa que falava pouco e comedidamente. Deixou-me como legado a paixão pelo *jazz*, do qual tinha grande conhecimento e bela discografia. Às sextas-feiras, lá estávamos nós na velha estação rodoviária junto à praça da Luz, a nos alojar num ônibus da Viação Cometa no horário da meia-noite para chegar às seis horas da manhã de sábado na mui leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, instalada às margens da baía de Guanabara. Na noite do dia seguinte, na volta a São Paulo, nos aboletávamos novamente em outro ônibus da mesma empresa, naquele mesmo horário da meia-noite, chegando no mesmo horário das seis horas na capital financeira do país. E toda semana repetíamos esse ritual.

Foi quando a cor entrou na minha vida, porque até então meu olhar era em preto e branco, base vocabular nos jornais nos quais trabalhei, o *Última Hora* e o *Jornal do Brasil*. Publicações que naqueles tempos não se manifestavam em cor por ordem técnica de suas máquinas impressoras, ainda não dotadas do

esplendor dos matizes coloridos. Só na década de 1980 passariam a ostentar fotografias em cores em suas páginas.

Foi um privilégio poder desfrutar de tonalidades febris, notadamente podendo agora me comunicar visualmente como se exalta a vida, coloridamente. Poder tirar partido da luminosidade tropical, desvendando seus tons frios e quentes e, sobretudo, experimentar uma nova linguagem. Um desfrute recorrer a um Brasil incorporado na raiz cósmica de sua intensa claridade. Como era gostoso me sintetizar assim, exaltando matizes nunca antes percebidos, cuja função primordial era criar o poder da fantasia: aquela *corbeille* de flores representando a conquista, tal como provar e, num enlace, sorver de um só gole uma taça de champanhe durante os momentos de comemoração e celebração das vitórias na vida.

E, ao longo daqueles dois anos em que lá fiquei trabalhando na produção do número zero e do primeiro número da revista, profilei ensaios para matérias sobre as mulatas do Rio de Janeiro, planadores em São José dos Campos, o samba carioca, a fé em Aparecida do Norte, e outras concernentes à produtividade mensal da revista. Viajei a Sergipe para fazer uma reportagem sobre o petróleo com o repórter Carlos Azevedo. Estive também em São Domingos, no Caribe, retratando os soldados brasileiros que lá estavam em missão de paz, enviados pela ONU, em conjunto com o repórter Luis Fernando Mercadante, que acabou ganhando o Prêmio Esso daquele ano pela matéria sobre os pracinhas, que resguardavam os acontecimentos de modo a evitar distúrbios para a população local, exaltada pela presença inoportuna da missão brasileira – o título do trabalho vencedor do prêmio jornalístico foi “Brasileiros *go home*”.

Ainda em 1966, decidi deixar São Paulo e voltar ao Rio de Janeiro. Só deixei amigos. O ritmo de trabalho era lento para as minhas pretensões, acostumado a vivenciar diariamente um jornalismo muito mais vivaz, que era justamente ao que tinha me acostumado na forja insana dos jornais por onde passei, produzindo de forma absurdamente incessante entre três e cinco saídas fotográficas diárias. Haja pauta e mais pauta.

Mas senti saudades da ótima turma da redação de *Realidade*. Fazer o quê? A vida é feita de decisões, e naquele momento estava insatisfeito com o lento e paulatino trabalho de uma revista mensal ainda em formação. Chorei ao sair justamente quando a primeira edição já estava nas bancas de jornais, ao som do espocar de fogos, com uma edição de 700 mil exemplares consumida em poucas horas.

Bloch Editores foi o meu próximo destino. *Fatos & Fotos* e *Manchete*, revistas semanais, uma se ocupava mais do discurso em preto e branco, e a outra em cores. Virei um caixeiro-viajante, uma espécie de descobridor das esquinas brasileiras e, sendo assim, só não estive na ilha de Fernando de Noronha, passando por todos os estados brasileiros, fotografando sua gente e seu cheiro. Foi quando me adaptei, cursando *in loco* seus trejeitos e malícias, suas danças e religiosidades. O equipamento era soberbo: duas Hasselblads, duas Nikons, lentes, filtros, filmes, um laboratório de desejos que se desencantavam na excelente produção, fustigando ensaios, produzindo seduções. Hotéis cinco estrelas, carro com chofer, restaurantes caros, uma orgânica vivencial, mesmo que, para isso, durante os fecundos trabalhos de campo, houvesse por vezes, sob o sol inclemente ou a chuva, assolado pelo vento, de comer rapadura com jerimum, bebendo água na cacimba.

Tenho pelos tempos que trabalhei sobretudo na *Manchete* as maiores recordações de um tempo incrível, em que era padre, psicólogo, parturiente e comedor de luz, atração constante nas amazônias e sertões pátrios, fundações de uma escrita silenciosa onde me deleitava sob seus mantos azuis.

Ainda na revista *Manchete*, cheguei a formar uma dupla com Ateneia Feijó, primeira mulher repórter viajante, porque, na moral vigente da época, era inconcebível ousar uma parilha profissional desse tipo, viajando juntos pelo Brasil. Brilhamos durante dois anos, em reportagens nos estados do Paraná, Bahia, Ceará, na cidade de Olinda e na construção da estrada Transamazônica, contando histórias que envolviam e favoreciam a grandeza do homem em seu fecundo trabalho.

Trabalhei na revista *Manchete* de 1966 a 1971, e foi lá que, numa tarde ensolarada em 1967, fotografei o maestro Pixinguinha sentado em sua cadeira de balanço, respaldando seu saxofone debaixo de uma mangueira. Imagem esta que certamente marcou minha carreira fotográfica, já que se tornou magneticamente unânime, um ícone no qual as pessoas encontram e reconhecem uma construção poética da felicidade.

Tempos também em que fui várias vezes premiado nos concursos internacionais anuais da Nikon, em Tóquio, no Japão. Em 1968, fui designado para trabalhar na sucursal da *Manchete* na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Lá, morei na rua 76 East, uma elegância que só me estimulava a grandeza mágica daquela urbe. Em meus aposentos no 30º andar de um edifício envidraçado, eu flutuava durante o dia na redação da revista, e à noite dormia na enorme cama padrão americano, berço do senhor Adolpho Bloch, o dono da empresa, quando ele viajava a Manhattan. Durante as noites, eu me dividia entretido entre os programas televisivos e as aterrissagens e decolagens no aeroporto LaGuardia, distante poucos quilômetros da minha janela.

A maior metrópole do mundo me abrigava como um cosmonauta a sair pelo espaço visitando estrelas. Catapulta, estilingue, lancei-me a várias viagens, pelo Caribe e pelo México. Em terras caribenhas, visitei quase todas as ilhas, paradisíacas, belezas da natureza, uma confraria social das mais lindas que vivenciei. Depois foi a vez do México, onde tive a honra de conhecer o muralista David Siqueiros, e de sobra o americano Calder, que estava a almoçar na casa do pintor. A embaixada do Brasil na Cidade do México, enquanto estive hospedado naquele país, enviava-me diariamente uma carruagem Mercedes-Benz com motorista, imprescindivelmente às oito da manhã, a apanhar-me para o trabalho diário. Dias delirantes, porque o México é um país fotográfico.

Os direitos civis, a independência da mulher, os Beatles, motivos de revolução em sua áreas de atuação. 1968, o ano que nunca acabou. Ao regressar para o Brasil, desembarquei no Galeão com os meus cabelos crescidos,

barba e bigode também. Um manifesto íntimo calcado na iniciativa dos panteras negras: *Black is beautiful*. E aqui fiquei durante anos, envolvido deliberadamente nesse modelito, incitando simpatia e alguns olhares de desprezo. Um ano depois, viajei pela revista *Fatos & Fotos* para o rio Arinos, em Mato Grosso, para fotografar uma tribo indígena que atendia pelo nome de “Beijo-de-Pau”. Foi uma só emoção quando a tarde caía, e, unidos em círculo, cantávamos em voz alta “Escravos de Jó”. Eu chorava naquele horário todos os dias em que lá fiquei. Éramos crianças rodando nus, irmanados sobre o chão batido, tendo as águas do rio Arinos refletindo o céu se transformando em noite.

Ainda em Nova York, durante minha permanência de seis meses, visitava museus, galerias, desfrutando animadamente da iguaria que é essa portentosa cidade. Batia pernas pelo Central Park, por avenidas, ruas e becos, observando os extratos visuais que pudessem me confortar, sendo eu um fotógrafo andarilho. Nações Unidas, Brooklyn, bairro chinês, Harlem, todos esses bairros passaram pelo crivo do meu olhar suburbano, ciente de que estava deslumbrado no pouco ou tudo que via. Certo dia, resolvi visitar o escritório da agência Magnum para ver os negativos do mago Cartier-Bresson e, para minha surpresa, debruçado sobre a mesa de luz, estranhei que ele usasse além da lente normal, tão apregoada na mídia sobre ele, também uma grande angular 28 mm e uma pequena tele de 105 mm. Referência para todos nós, me intrigava conhecê-lo um pouco mais, visualizando particularmente aquilo que muitos fotógrafos não mostram: seus negativos e contatos, evidência maior de seus processos de trabalho.

Amadurecia. Palmilhando aquelas ruas, pousada de folhas outonais, caminhava solerte na estonteante metrópole. Nada me arrefecia, passadas miúdas, mas firmes, na direção de um rumo qualquer, desde que encontrasse algo a cristalizar, o que glorificava meus passos. Sob um frio contagiante, cada esquina ressoava um vento forte, que parecia entrar roupa adentro. Lufada de vento forte e gelado, navalha na carne, impiedosa lâmina cortando a pele sem deixar marcas. Um crime perfeito,



Clementina de Jesus
na Quinta da Boa Vista,
Rio de Janeiro, RJ, 1978

notadamente para aqueles egressos do Irajá, como eu, a teimar caminhar sobre suas ruas sem uma resposta efetiva. Morei nessa ilha de novembro a maio. Mas aprendi algumas coisas.

Ser discriminado à distância. Certo dia, o diretor de redação do *bureau* me chamou às falas, comunicando que um telex havia chegado, cujo conteúdo maldoso ironizava minha acolhida na sucursal como profissional da revista *Manchete*. O teor da mensagem, mais que deplorável, exemplificava: “Como é que vocês aí dos Estados Unidos adotam um mau profissional, analfabeto e negro?”. Pois é. Era um colega enciumado, sócio do late Clube na Urca, que se lamentava, doído pela minha permanência no cargo. O pior é que eu, inocente, jamais tinha vivido tamanha humilhação em minha pátria e, mesmo nequinhão do paraíso, filho de mãe branca e pai negro, não atinava essa perseguição maldosa, cruel, parida da cabeça de cidadãos como eu a viver comunalmente, fazendo parte de uma mesma sociedade.

A fotografia é basicamente uma constatação do óbvio, naquilo que se ajoelha ao real, herança que acolhe o fato. É isso que a distingue das artes engendradas pelas mãos

dos homens, que a tecem de forma mental, e não por um aparelho reprodutor. Mesmo assim, julgo que quem está detrás da câmera pode sim ter sua postura criadora, traduzindo-a de forma interpretativa, replicando na imobilidade algo do filme *Sonhos*, do diretor japonês Kurosawa.

Outra coisa: eu, caso habitasse algum país de pouco sol confinado em dias nublados, não traduziria minha sensação de cor, forte em sua natureza, matriz de raízes unguidas nos trópicos, onde o céu é mais azul e os mares e as cascatas infinitamente paradisíacos. A cor afogueada se sustenta sob o calor dos murmúrios, tangíveis pela emoção, tonificada na alegria. Seria, quando muito, na Islândia, por exemplo, um contador de histórias recolhidas em um livro mental que as traduzisse intelectualmente às solidões dos pensamentos, e em preto e branco, rebuscadas e operantes sobre as sendas do surrealismo, do metafísico, da metalinguagem. Um tradutor de si mesmo, fechado, quase hermético.

Não, não vejo através das paredes. Mas sinto.

E, sentindo, posso me transportar a qualquer delírio, excepcionalmente na linguagem visual em que seus vetores pragmáticos na

mudez e solidão articulem asas a voos anatomicamente precisos como forma e expressão.

Mas quero deixar aqui meu apreço pelos anos que passei na *Manchete*, uma casa de loucos, sim, mas cuja redação nunca conheci outra igual, cujo manifesto libertário do ir e vir resultou em uma fábrica de intenso jornalismo, mesmo com as preocupações do dono da empresa, Adolpho Bloch, quanto ao figurino de seus funcionários, que, quando os encontrava viajando no mesmo elevador social, indagava o porquê daquela gravata ou do cabelo *black* diante de si. Uma comunidade de loucos, todos: reis e vassalos. Uma fábrica de gargalhadas.

Deixei aquele maravilhoso hospício em 1971, quando resolvi trabalhar como *freelance*. Tempos difíceis, sofri no desemprego. Como eu não arranhava nos esses nem nos erres, a preferência profissional nesse inovador estágio, fora da folha de pagamento, caía no colo dos colegas estrangeiros, assim como se faz hoje no futebol brasileiro, em que a predileção se distingue por técnicos de outros países. Mas mesmo assim alguma coisa sobrava para mim, e nessas horas nada como ter amigos a lhe salvar. Mino Carta, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Emanuel Araujo, Sergio de Souza, Paulo Henrique Amorim e outros.

Morava em Santa Teresa, na rua Costa Bastos, num velho e maravilhoso casarão português, assoalho de pinho-de-riga, lambréquins no telhado e toda aquela maravilha de ostentação, quando um dia recebi a visita de um amigo querido, o Sérgio Cabral, que trabalhava para a revista *Realidade*, solicitando uma reportagem que ele queria fazer comigo sobre o Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Quase caí da rede onde me ostentava. Claro que sim! No dia seguinte, passamos uma noite inesquecível na casa do músico, no Jardim Botânico. Em meio à generosidade do dono da casa, enxugamos duas garrafas de um *scotch* soberano, e saímos de lá às quatro horas da manhã, após uma prodigiosa madrugada festiva em que rimos muito, acolhidos por aquela bem-humorada inteligência carioca.

De 1971 até o final de 1972, fiquei à deriva, levando o barco bem devagar. Criamos a agência Câmera Três, eu, o Sebastião Bar-

bosa e o Claus Meyer, e vendíamos imagens do nosso arquivo pessoal para agências de publicidade e alhures. Eu viajava muito e, quando não arranjava um “frila” aqui no Rio de Janeiro, debandava a me socorrer em São Paulo, trabalhando para o *Bondinho* e o *Canja*, pequenas publicações alternativas, mas com um público inteligentemente certo. Certa vez, ainda durante esse período, peguei um ônibus na rodoviária Novo Rio e fui parar no Pará, em Belém, fotografando o Círio de Nazaré.

Renomado desde cedo, nunca fui de projetos. Também porque não sabia fazê-los, sempre me lancei sozinho, sem amparo econômico, mas livre das alíneas e objetivos programáticos na fisiologia estrutural análoga. Meu manifesto sempre se concentrou no bloco do eu sozinho. Depois, para não me submeter logicamente à comissão de jurados. E se eles não fossem com a cara do meu trabalho? E se eles não fossem ter uma pinima comigo por ser um notável saber? E se eles aniquilassem os meus sonhos trazidos à tona naquele projeto? Não. Sempre me lancei sozinho, apostando nas minhas próprias cartas, fazendo meu jogo limpo. Curiosamente, o único projeto que ganhei sem nunca ter enviado nada foi, em 1998, o do Banco Icatu de empreendimentos, do Braguinha, que, por meio de uma comissão desconhecida, me concedeu uma bolsa e me enviou a Paris, onde morei durante seis meses a 80 metros do rio Sena, me fartando naqueles queijos fedorentos e contumazes vinhos nacionais, com o refinamento da roupa lavada e de dois mil dólares mensais.

Jamais me disseram os nomes que compunham essa banca que me enviou à Cidade Luz, um mistério até hoje não revelado. Espalhou-se como uma ação e bons ventos, aragens confessionais de certa assistente concluindo que foi unânime por questão de bons serviços prestados à causa fotográfica. O resultado dessa amorosa e inesquecível estadia foi a produção de um livro em preto e branco, *Paris, parada sobre imagens*, publicado sob a responsabilidade da Fundação Nacional das Artes, a Funarte.

O grande jornalista Mino Carta, fã do meu trabalho, com quem trabalhei algumas vezes nos anos 1970 em regime de *freelance* para a

revista *Realidade*, namorava a possibilidade de eu aceitar seu convite para me incorporar à sucursal carioca da revista *Veja*. Topei, bati o martelo. Governo Geisel. Anos ainda de chumbo, e grosso. Muitos desaparecidos, revolta de algumas facções, dizimadas, torturadas, excesso de brutalidades do poder fardado. Eu começava a trabalhar exatamente no dia em que Geisel tomava posse em Brasília: 1 de janeiro de 1974, mais cinco anos no poder presidencial.

Lembro-me que, no mesmo e pequeníssimo elevador no prédio da Mesbla na rua do Passeio, local de acesso às redações, subíamos juntos eu e o repórter Flavio Pinheiro, também recém-contratado pela Abril para trabalhar na revista *Exame*. Quis o imponderável destino que, 38 anos depois, aquele jovem jornalista fosse superintendente do Instituto Moreira Salles, e que, depois de um ano de negociações, assinasse um contrato de aquisição de um conjunto expressivo de tiragens de minha autoria e também de comodato do meu arquivo, com 140 mil imagens a serem preservadas, identificadas, catalogadas, tratadas e oferecidas à pesquisa e fruição do público como parte da história vivida por mim durante os anos de existência profissional, legitimamente testemunhadas, então.

Minha passagem pela *Veja* no Rio foi torturante. Isto porque, naquela produção fotográfica inserida em seu contexto verbal, na maneira de se exibir e se dirigir aos leitores, burocrática e narcisista em sua maneira de informar, o uso da fotografia era secundário. Sua filosofia substantiva era adjetiva no vernáculo, fria nas vírgulas, insossa, sem paladar. Uma publicação centrada na política, encravada no que emanava de Brasília. A fotografia era secundária. Limitava-se a um aperto de mão, a uma assinatura de contrato, o “boneco” frontal do entrevistado, uma facção partidária do real, do acontecimento. Desesperava-me por não poder fabular, narrar em forma de ensaio, contar, inventar. A minha estrada era outra, a do imaginário, extraordinário, admirável. Até que um dia, visitado por um colega gaúcho, o Lemyr Martins, tomando café no bar da esquina, ele comentou sobre meu desencanto, constatou aquilo que eu não mais

projetava – os azuis, ocres manchados em cenários ocasionais, encontrados a esmo nas ruas e quintais da cidade em que morava ou nas viagens pelo Brasil, fadadas a esses enredos onde habitam as criações. Não mais me traduzia, tinha perdido a linhagem. Subi incontinentemente e apressadamente me dirigi ao escritório de Zuenir Ventura, meu chefe e diretor de redação, demitindo-me da revista. Ele me confortou, pediu que eu tivesse paciência e que esperasse mais um pouco. E, naquele aguardo, que durou bons pares de meses, acabei tendo a chance de fotografar Madame Satã, Glauber Rocha, Roberto Carlos, Pedro Casaldáliga, os Doces Bárbaros, entre outros.

Mesmo trabalhando numa revista de pura informação calcada no verbo, me deparei com inesquecíveis totens fotográficos, uma imagem que jamais esquecerei: a do Garrincha (que inclusive foi capa da revista *Veja* neste episódio) se despedindo do futebol no final de um jogo noturno no campo do Olaria, na rua Bariri, onde ele, já no final de carreira, melancolicamente batia *corners*. Todo suado, gotejando luzes refletidas pelos poros umedecidos, luminosos pela reflexão dos derradeiros refletores ainda acesos do estádio. Transpirava lágrimas enquanto segurava uma coroa de flores doada pelos fãs e aficionados por sua arte de jogar futebol. Cena antológica de reconhecimento, respeito e, sobretudo, homenagem àquele que foi, junto de Pelé, um dos maiores jogadores de futebol do Brasil. Fotografei essa comovida cena em prantos.

Finalmente, quando deixei a *Veja*, em 1979, o pessoal da redação da extinta revista *Realidade* trabalhava num projeto sobre uma revista esportiva de tênis, em São Paulo, uma empresa chamada Guataparará, cujo proprietário era fã do esporte e tinha bala na agulha para realizar esse sonho. Carteira assinada, fui trabalhar na *Tênis Esporte*, mensal, fotografando esse esporte fino e individual. O projeto durou somente um ano, mas foi um labor de fino trato. Por intermédio dessa publicação, comecei a viajar a países diversos, inclusive conhecendo Paris, metrópole pela qual tenho grande paixão. Era a época de Mandarino, Kirmayr e outros tenistas exímios. Fiquei tão apaixonado pelo esporte que hoje não perco

uma partida de qualquer final de campeonato de tênis diante da televisão, mesmo que aparentemente possa perder cinco horas da minha vida.

De volta ao Rio de Janeiro, trabalhando como *freelance*, e agora sendo reconhecido mesmo sem os erres e os esses, fotografei para a indústria fonográfica, fazendo inúmeras capas de discos com os grandes cantores da época: Chico Buarque, Marina, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Cartola, Leci Brandão, Roberto Ribeiro, Candeia, Djavan, Dona Ivone Lara, Simone e tantos outros. Fotografava também para empresas estatais: Petrobras, Furnas, Eletrobras, entre outras. Foi a época em que mais ganhei dinheiro com fotografia. Como se vê, não foi necessário fazer uma *mise en scène*, atropelando a língua para me fazer notar, tinha chegado a minha hora e a minha vez.

Uma das últimas cenas da minha vida profissional como repórter fotográfico foi quando atendi a um telefonema, já noite alta, de São Paulo. O diretor do departamento fotográfico da revista *IstoÉ* me convidava a trabalhar na sucursal da revista na Cidade Maravilhosa. Era o João Farkas, filho do grande Thomaz, já amigo de outras pequenas proezas no campo invertido da realza fotográfica, enquanto sedução, reinventando esse prazer em outras conexões inventivas. Aceitei. Pedi-lhe que me enviasse uma passagem aérea de ida e volta, e lá fui eu, conhecer e conversar com meu empregador, um jovem menino de olhos verdes, fala mansa e caráter obstinado, como pude observar. Voltei empregado novamente.

Era 1984. Lá estava eu, feliz na tentativa de fazer arte do meu ofício, trabalhando novamente no fotojornalismo. A redação era num daqueles prédios na avenida Presidente Vargas, entre a Uruguaiana e o colégio Dom Pedro II. O diretor de redação era o Aluizio Maranhão, e outros colegas eram o hoje escritor José Castello e o falecido Artur Xexéo. Dois anos que me

contemplaram fotografando a inauguração do sambódromo e Arthur Bispo do Rosário.

Logo depois, fui tirado das ruas e acomodado numa cadeira com uma mesa à minha frente, catapultado pelo convite de Celso Furtado, ministro da Cultura do governo José Sarney. Daí em diante a minha vida mudou. Passei a orientar politicamente a fotografia brasileira na Fundação Nacional de Arte, a Funarte, onde fui diretor do Instituto Nacional da Fotografia durante alguns anos, até o governo Collor, quando o senhor Ipojuca Pontes, ministro da Cultura de seu governo, implodiu minha corporação visual, acredito que subestimando a história dos povos por meio da fotografia em seu país. Além de ser destituído do cargo por não ter curso superior e por não ter prestado concurso para assumir um cargo público, fui demitido, regressando uns dois anos depois, anistiado pelo governo Itamar Franco. Permaneci como funcionário da Funarte até atingir os 70 anos, quando, pela compulsória, fui obrigado a me aposentar.

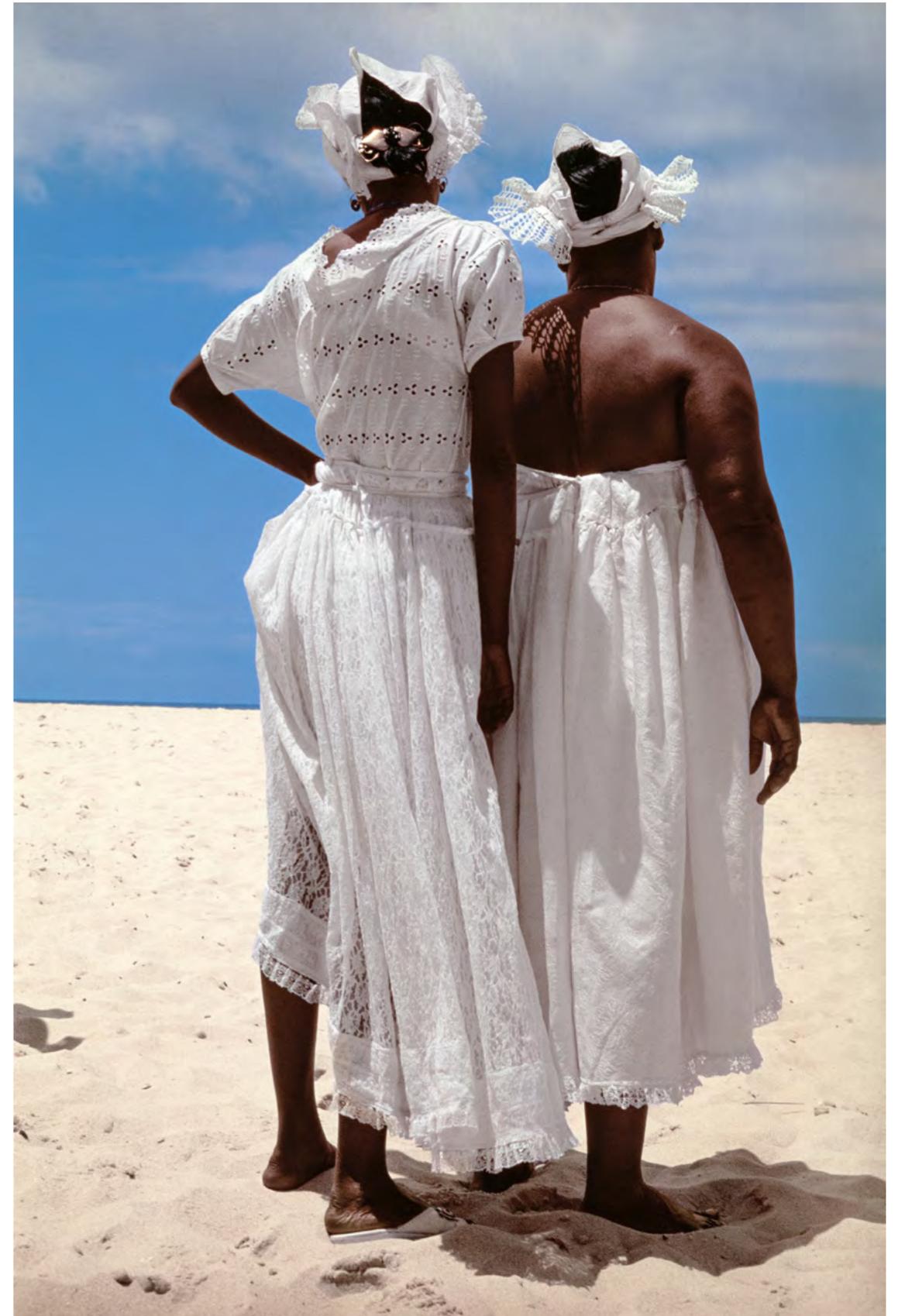
A partir de então, logrei ensinar, dar palestras, *workshops*, trabalhar em exposições, fazer curadoria, leituras de portfólio – trabalhando uma fotografia autoral, não comissionada. Nesses anos de inteira liberdade, minha vida reside em fazer o que quero e o que desejo. Livre, sempre livre, ó senhora liberdade.

Nestes tempos sombrios, recluso pela pandemia, me contento fazendo fotos com meu telefone celular, criando e oportunizando nova leitura, na sagrada orientação de que os tempos mudam, e nós também. A vida é uma só, mas temos de acompanhá-la em seus movimentos, assim como são regidas as estações, as preamares, o eterno rebolado da terra no universo.

Aí está o meu relato, a história de uma vida dedicada ao fazer fotográfico, dias encantados, anos dourados. Qual a minha melhor imagem? Certamente aquela que em vida ainda poderei fazer. Emoções, demais.

Walter Firmo, aos 84 anos, fevereiro de 2022.

negra cor / aura de luz

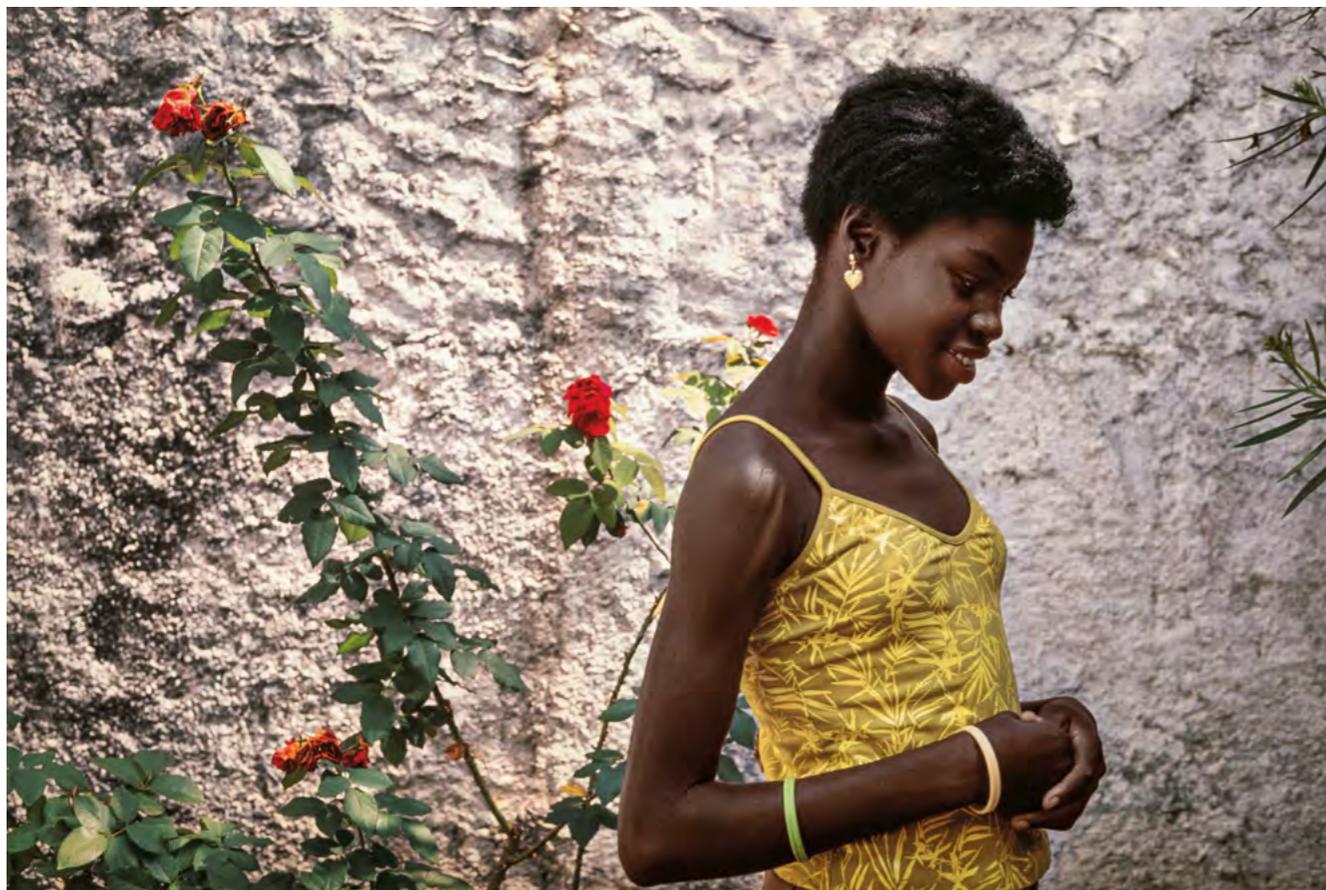






















[páginas anteriores] Parada de Sete de Setembro, Rio de Janeiro, RJ, 1980
Funcionário do Hotel Nacional, Rio de Janeiro, RJ, 1972



Funcionários da casa de Lily Marinho, Rio de Janeiro, RJ, c. 1976













[página anterior] Carnaval, Rio de Janeiro, RJ, 1985
Carnaval, Rio de Janeiro, RJ, 1985
[páginas seguintes] Festa de Iemanjá na praia de Itapuã, Salvador, BA, 1982





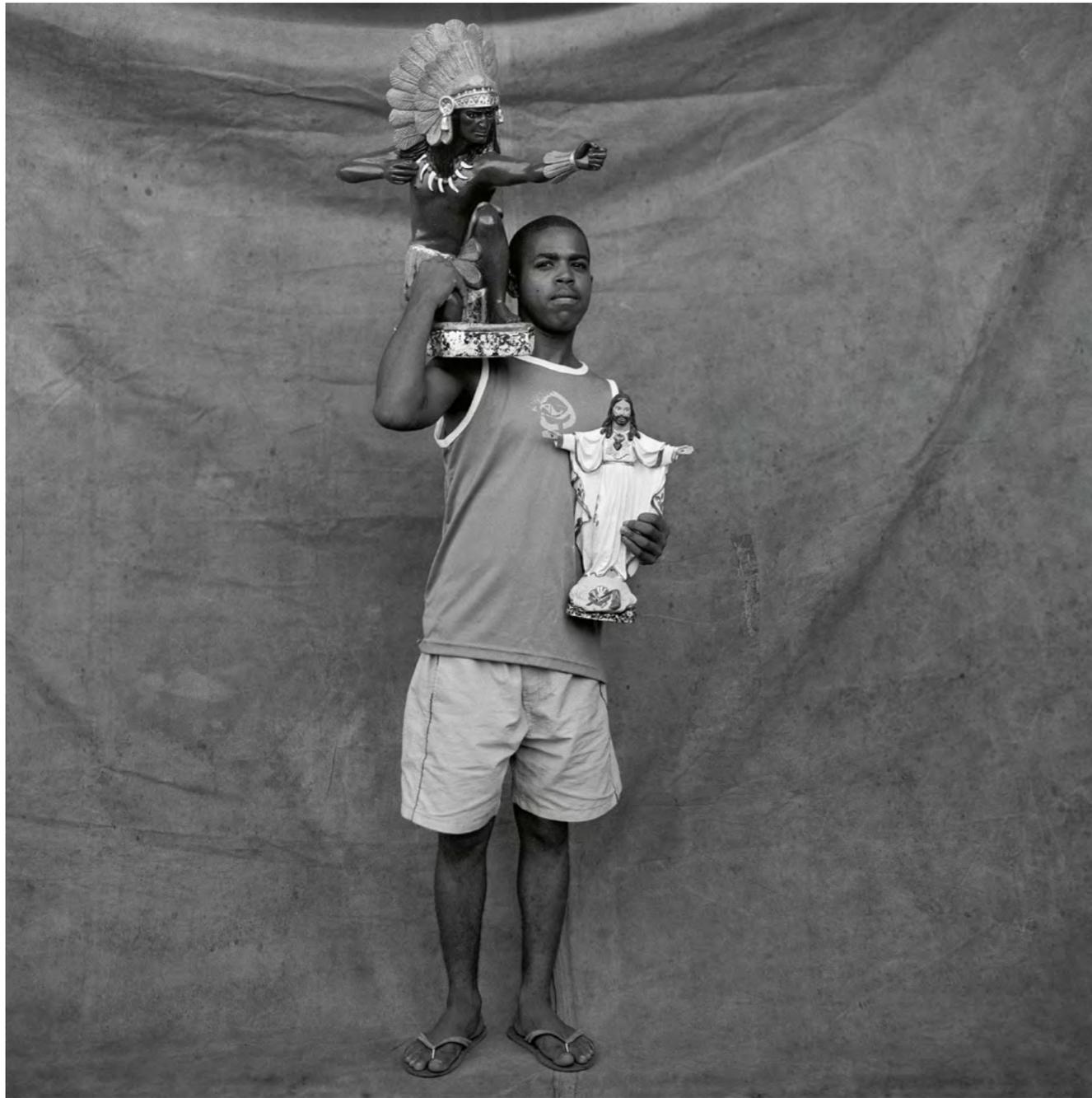




Noiva na favela de Alagados, Salvador, BA, 2002



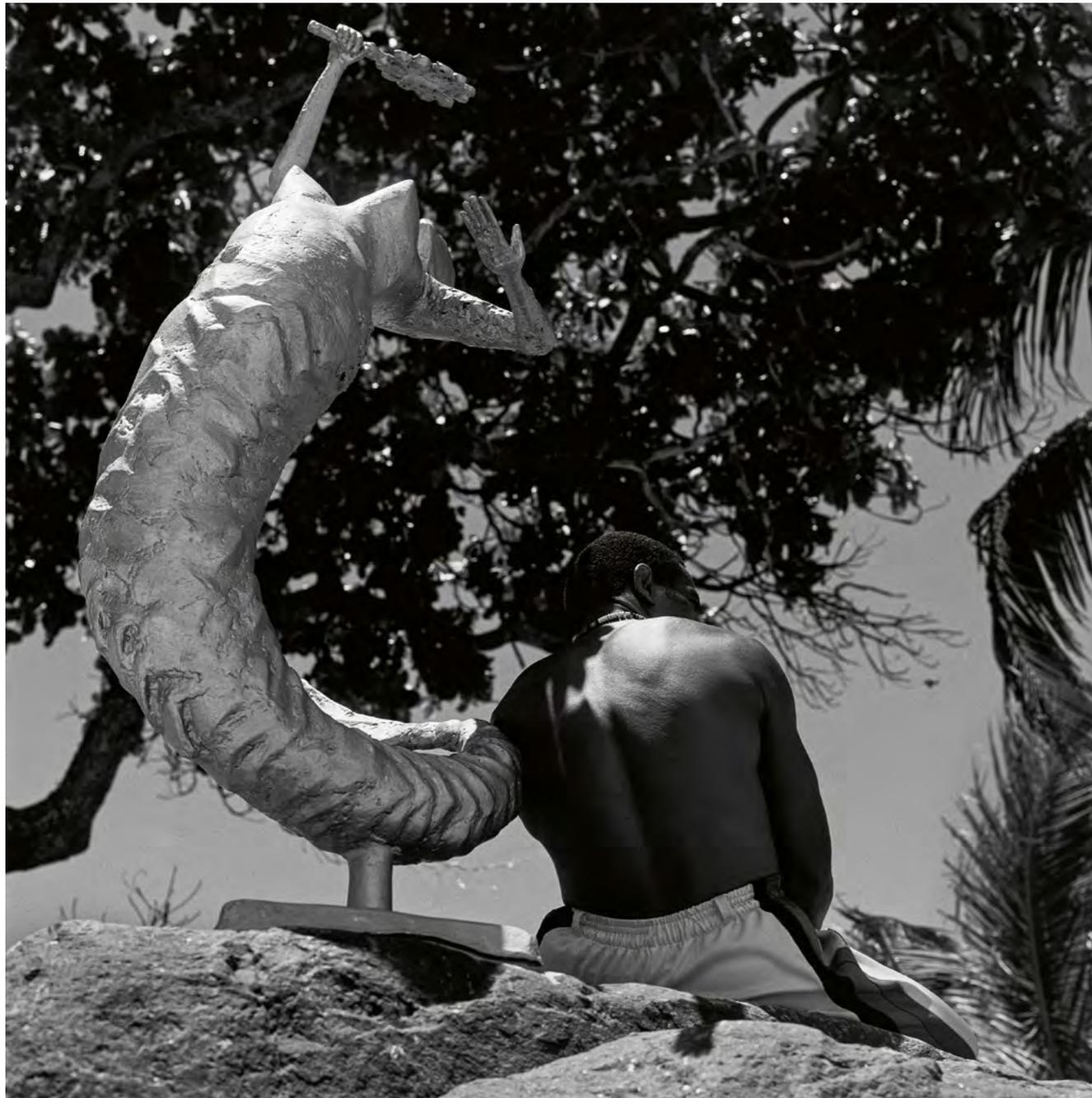






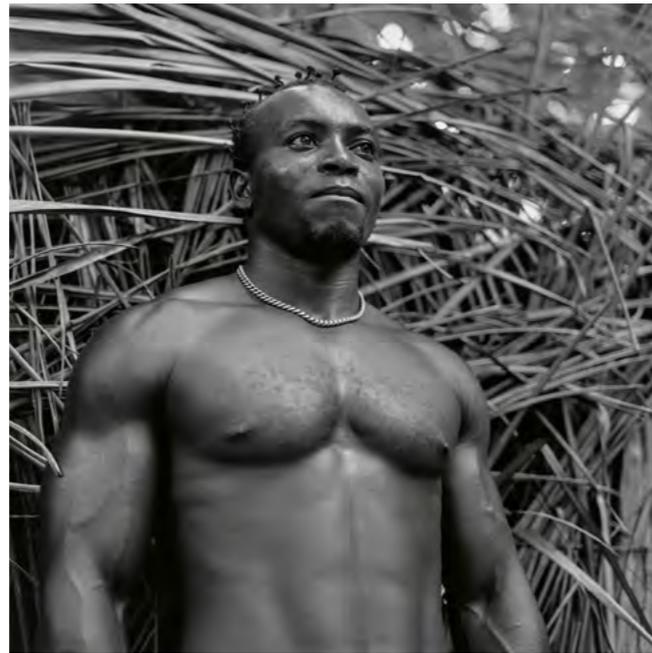
Mãe Olga do Alaketu, Salvador, BA, 2002











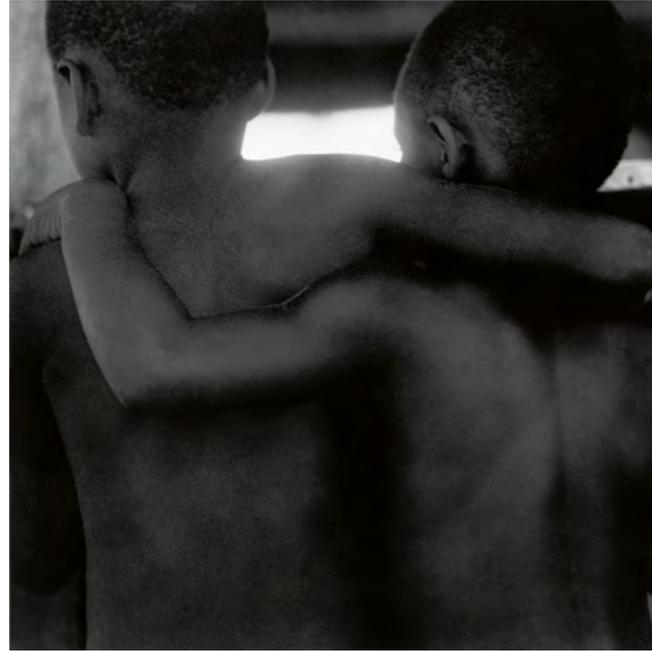




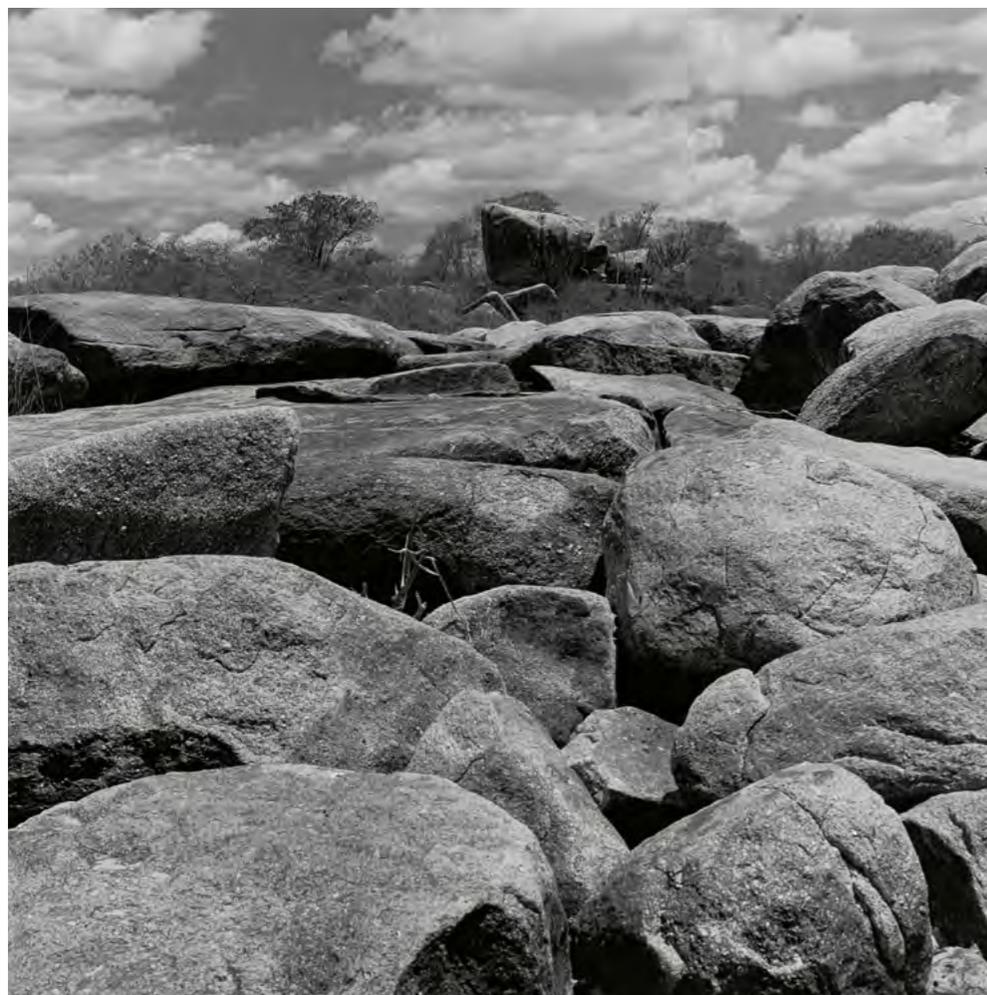
Praia de Piatã, Salvador, BA, c. 2002







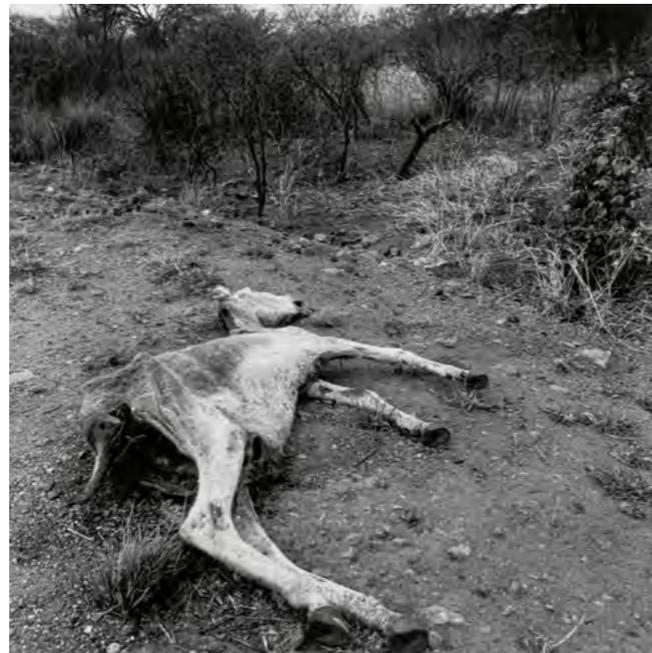
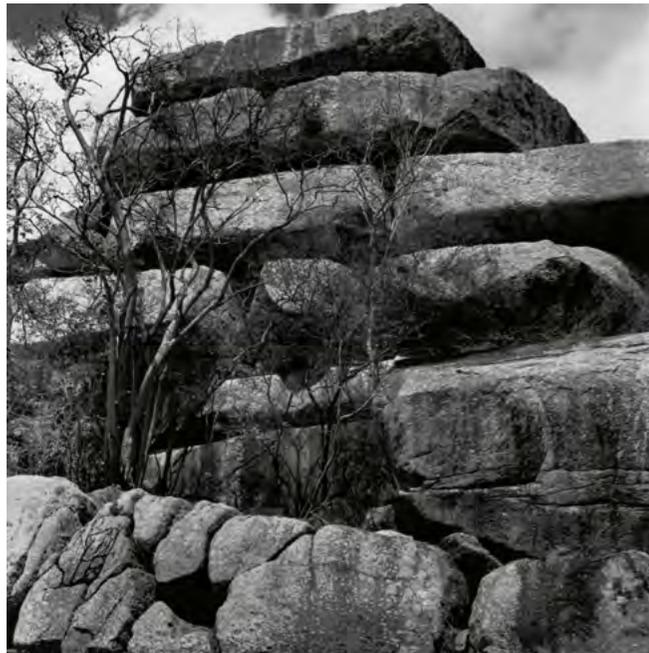






Missa do Vaqueiro, Serrita, PE, 2010

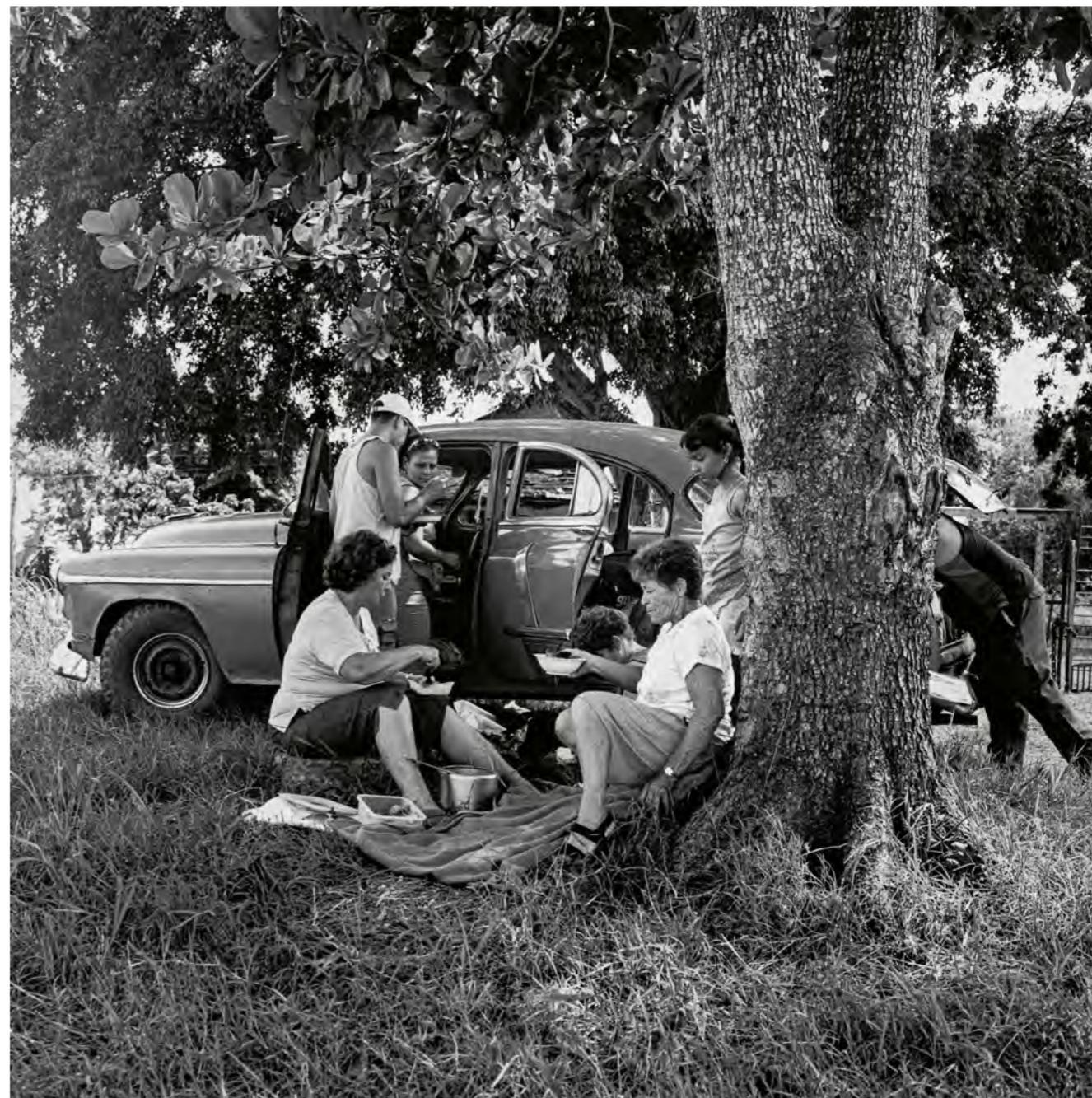






Contrabaixista, Trinidad, Cuba, c. 2005





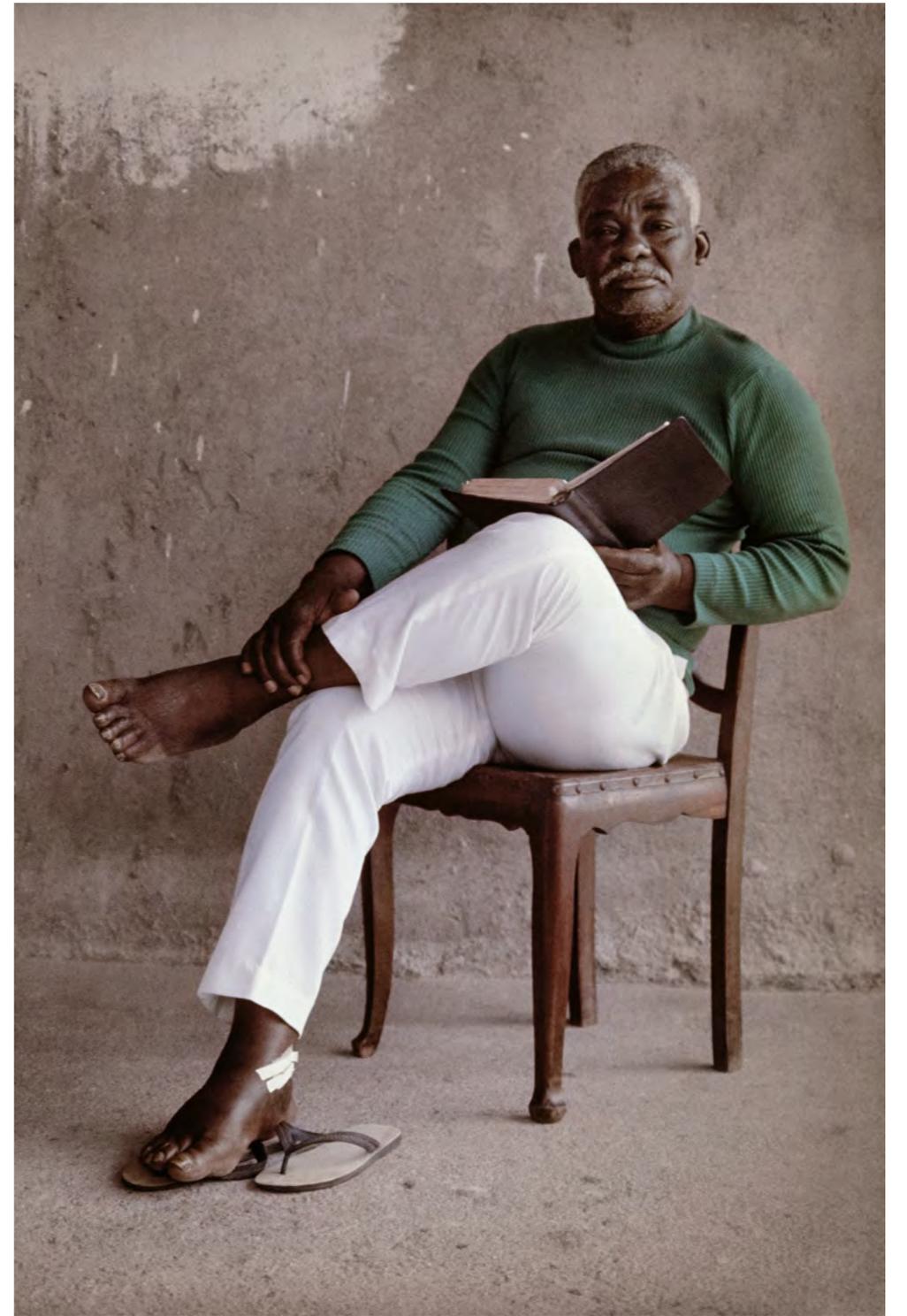




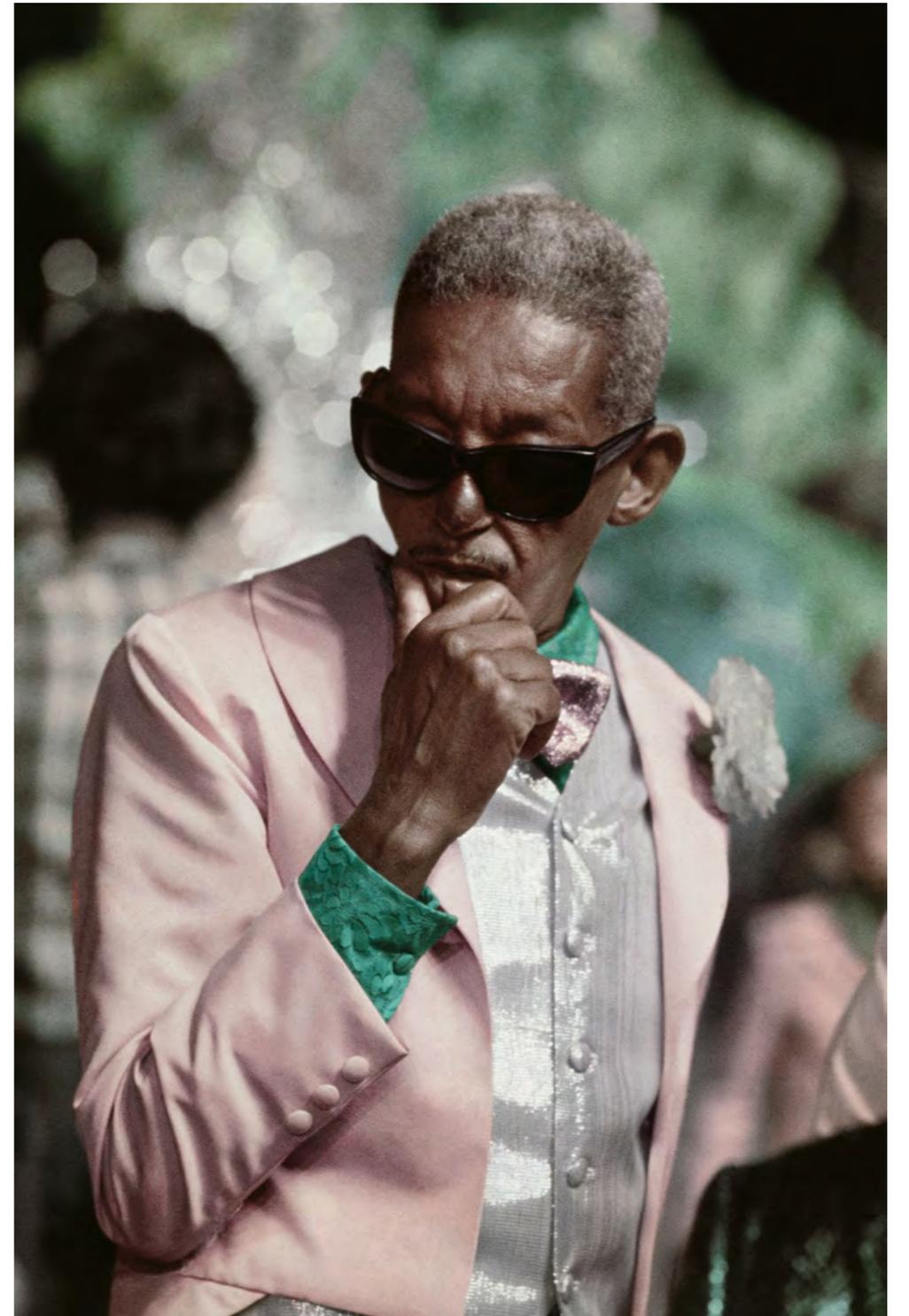
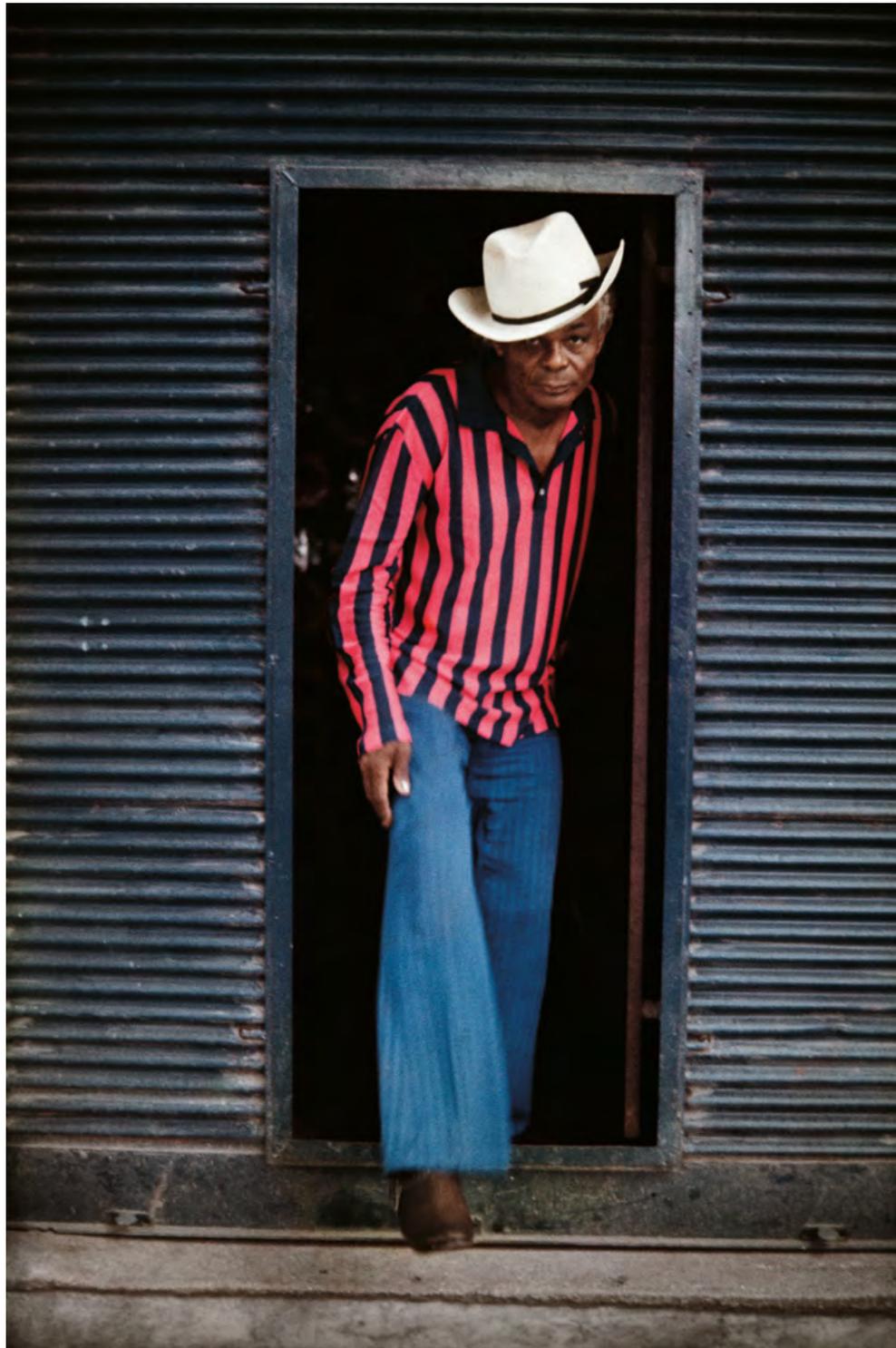
Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), Rio de Janeiro, RJ, 1967



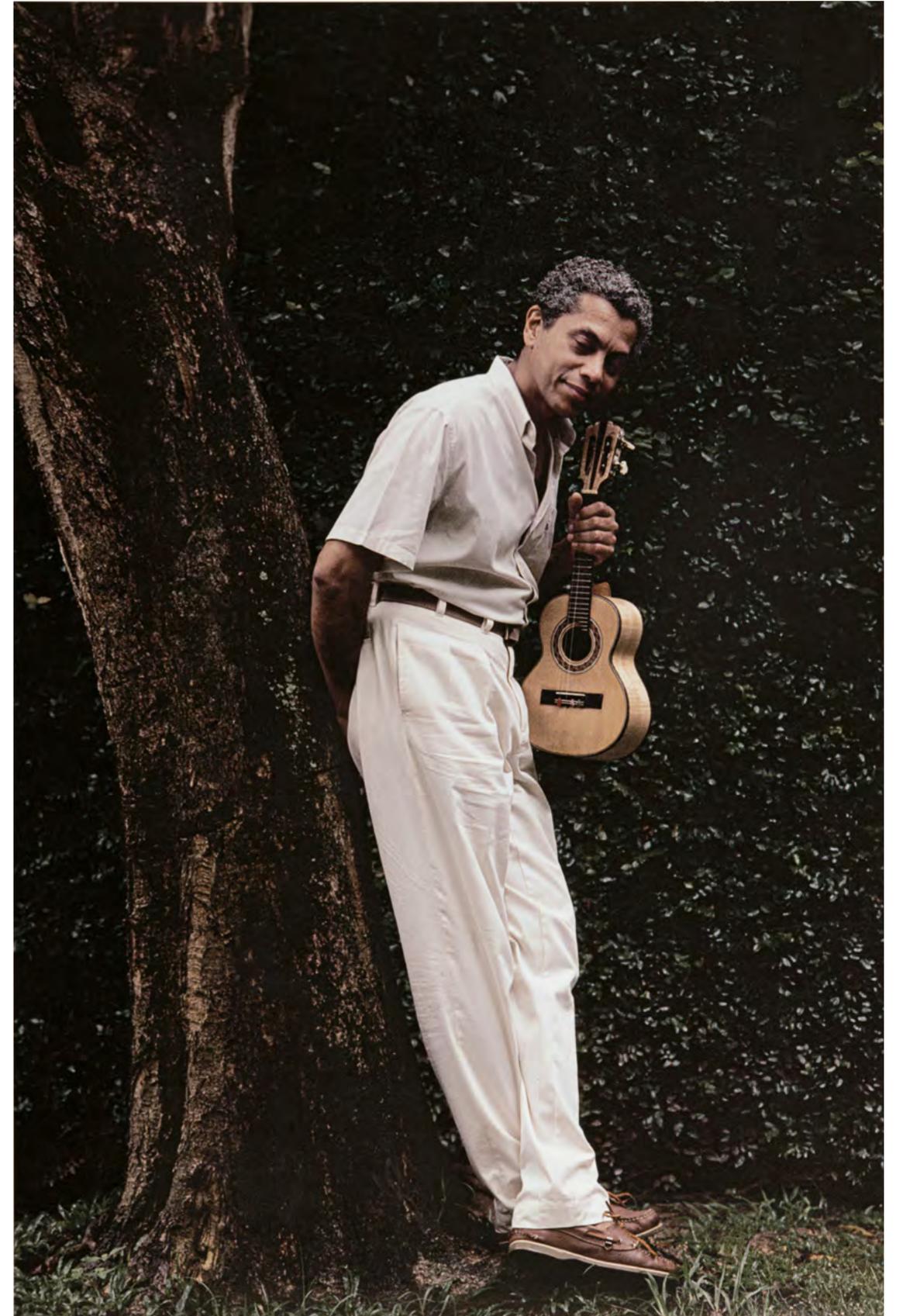












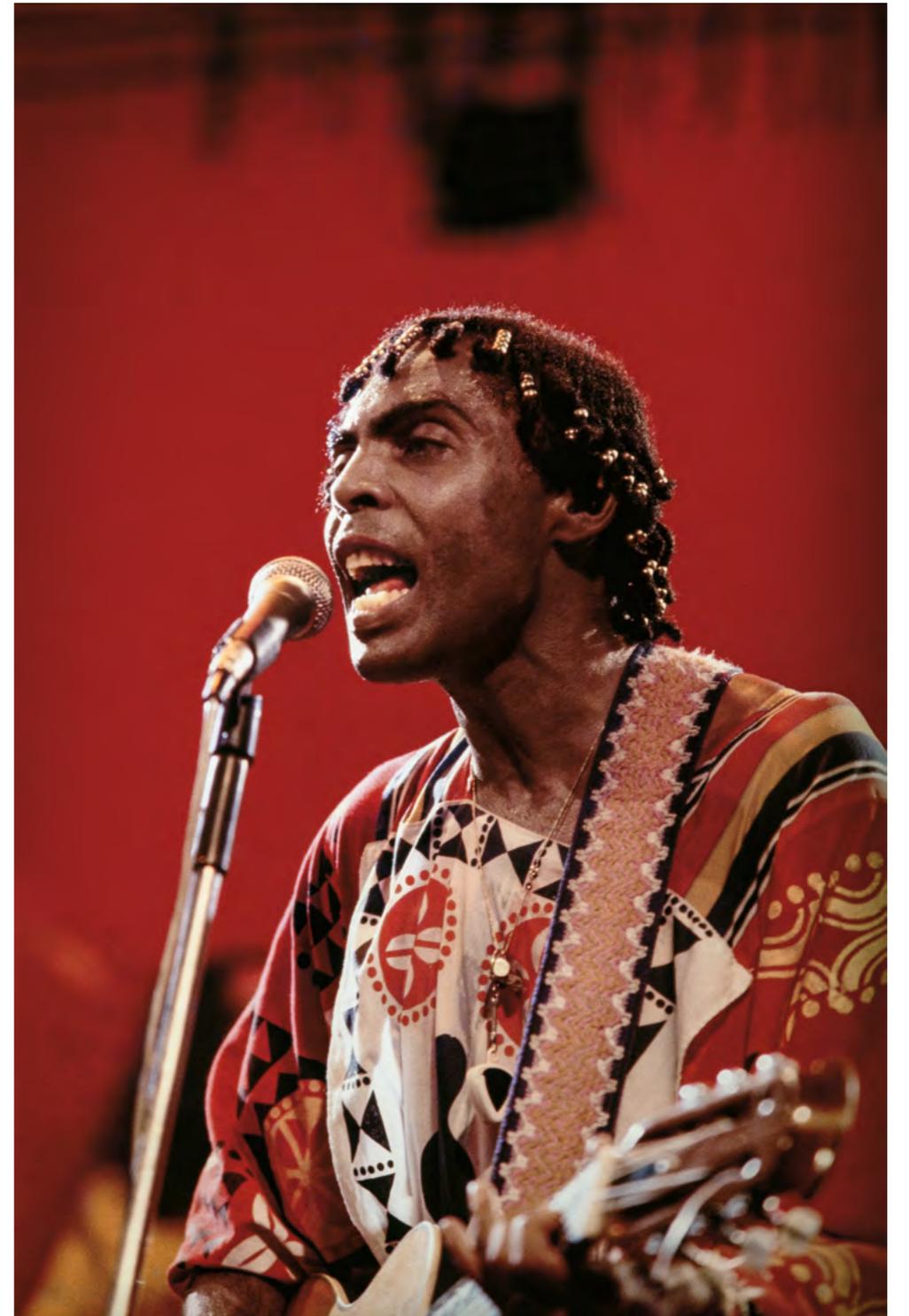
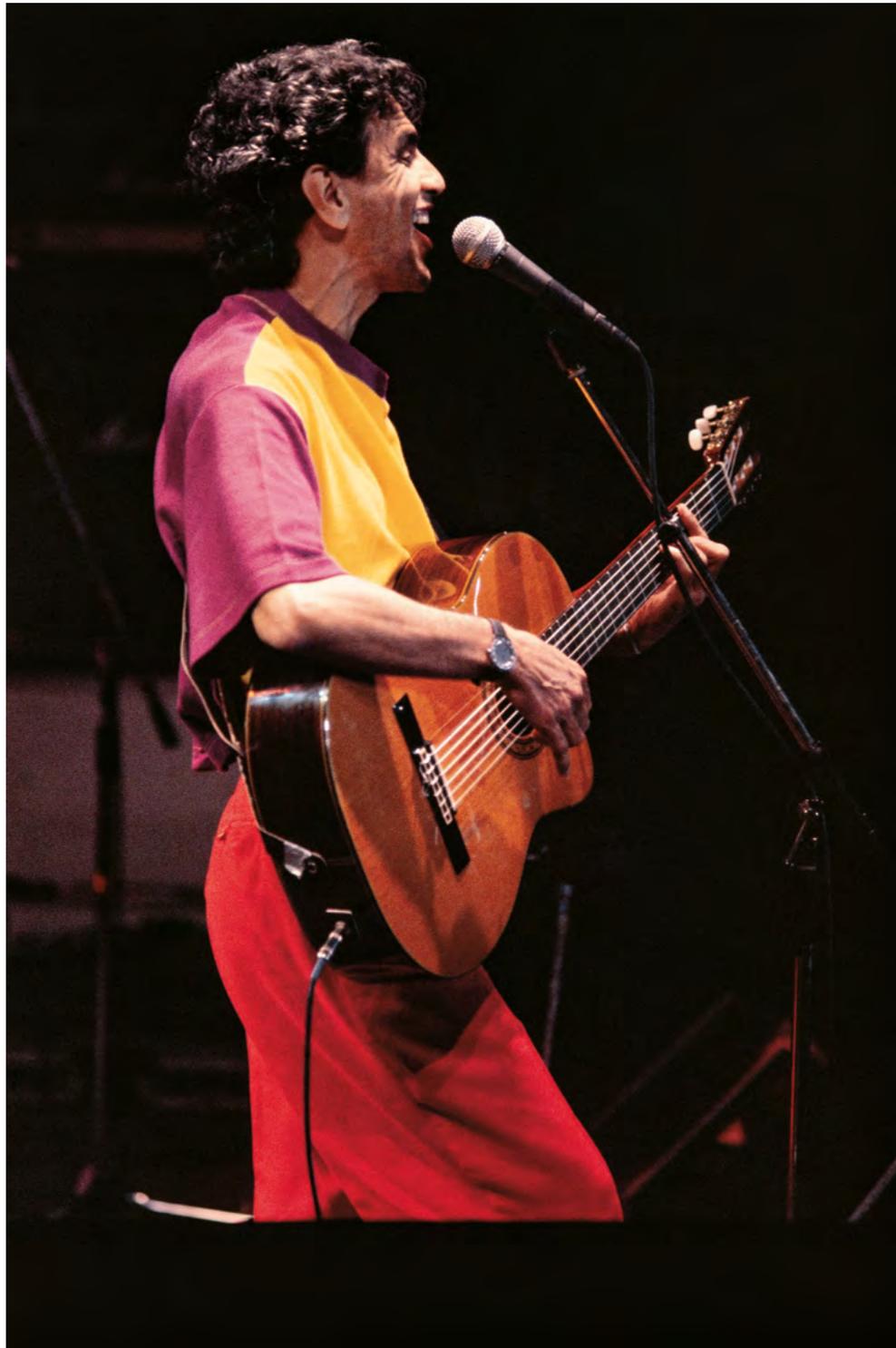




[páginas anteriores] Mano Décio da Viola (Décio Antônio Carlos), Rio de Janeiro, RJ, c. 1970
Maria Bethânia (Maria Bethânia Viana Teles Veloso), Rio de Janeiro, RJ, c. 1968

[página seguinte] Doces Bárbaros (Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso) no Canecão,
Rio de Janeiro, RJ, c. 1976



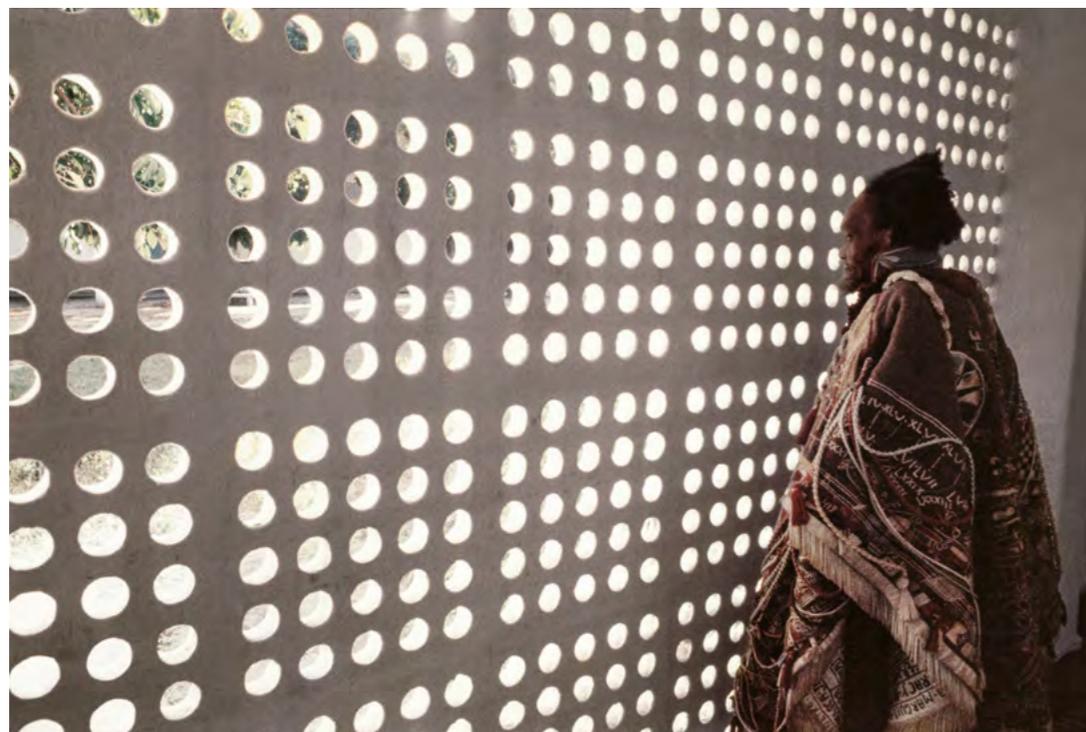












[páginas anteriores] Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, RJ, 1985
Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, RJ, 1985



Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, RJ, 1985



Cavalhada, Pirenópolis, GO, 1992

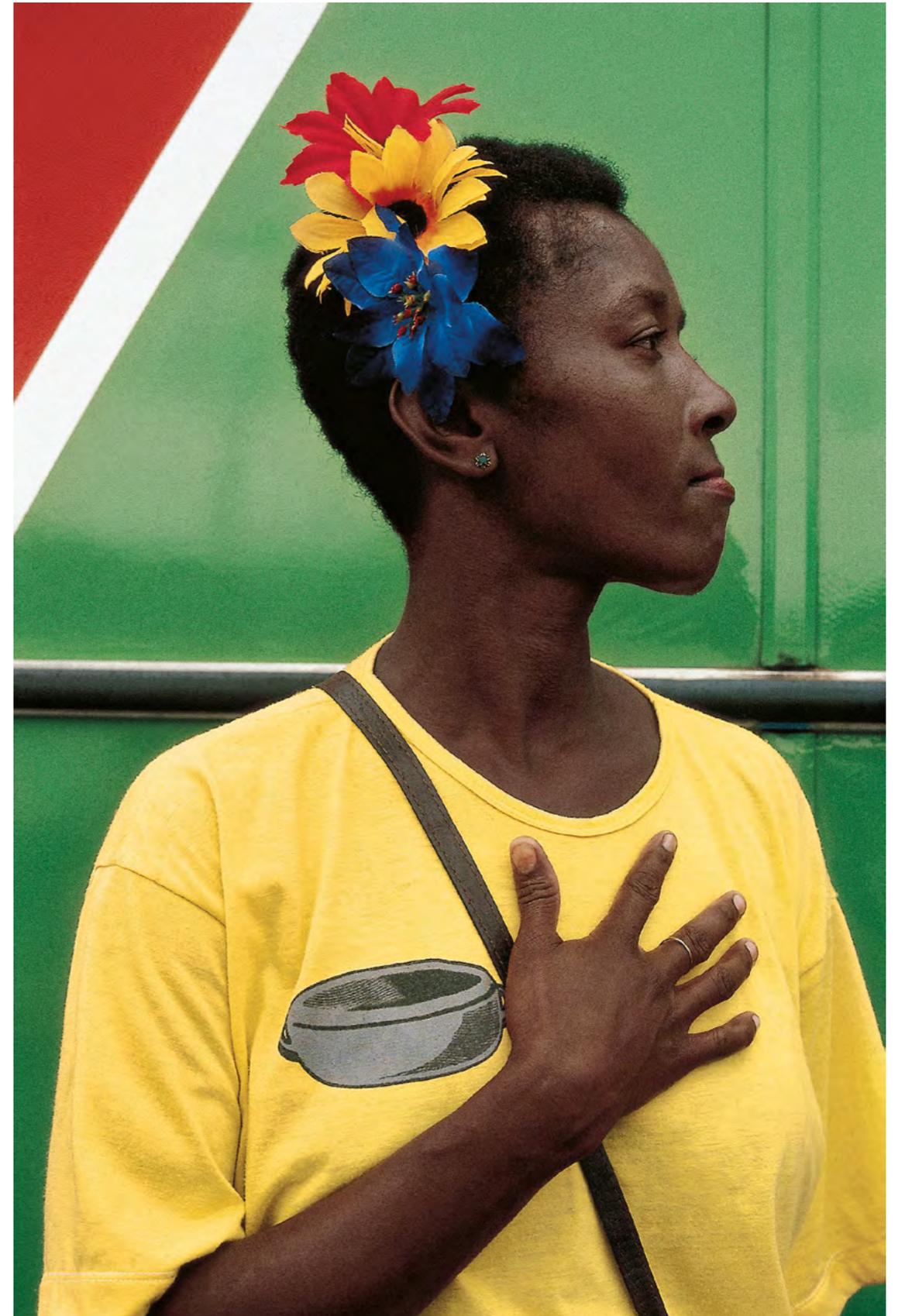


















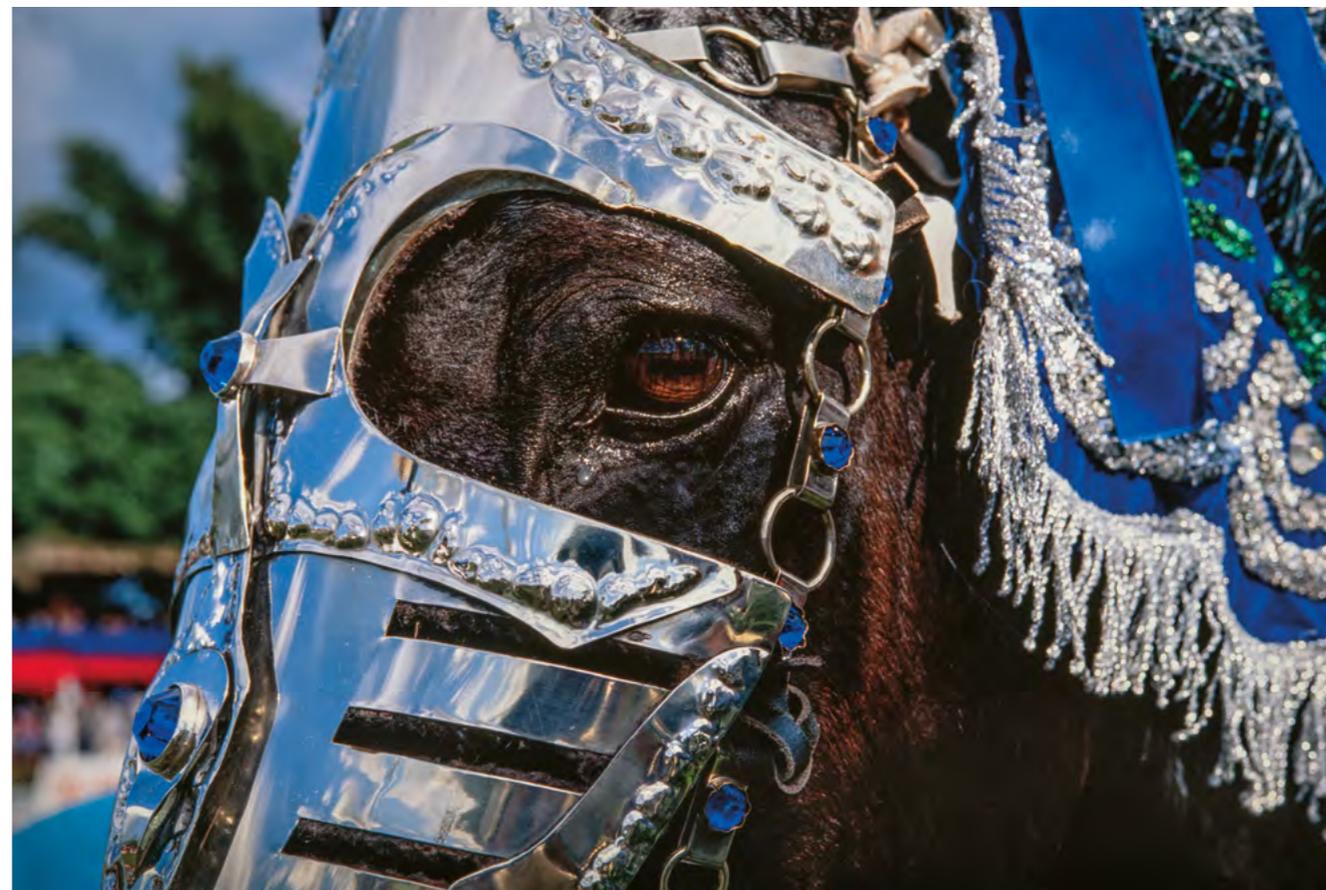




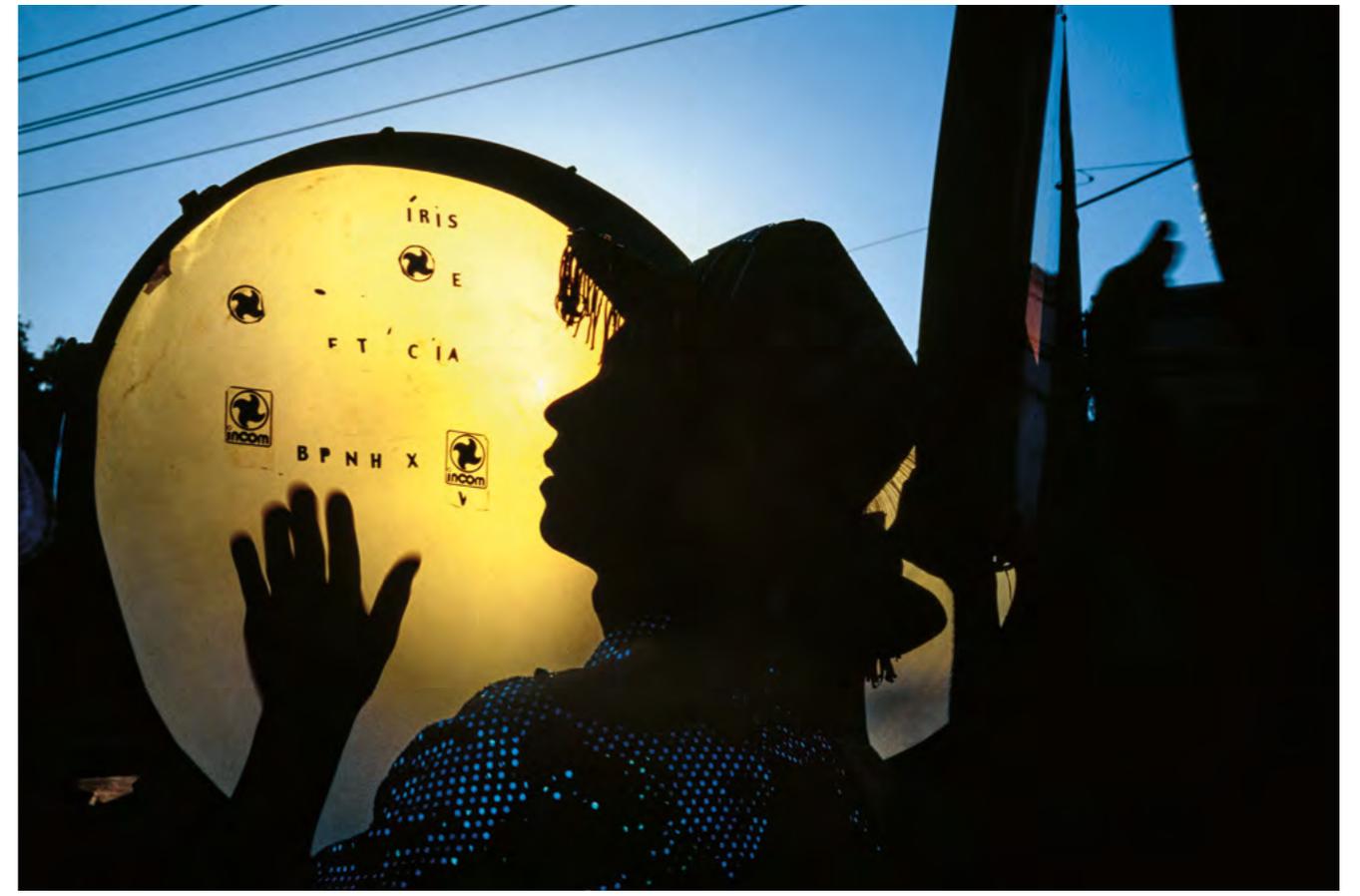




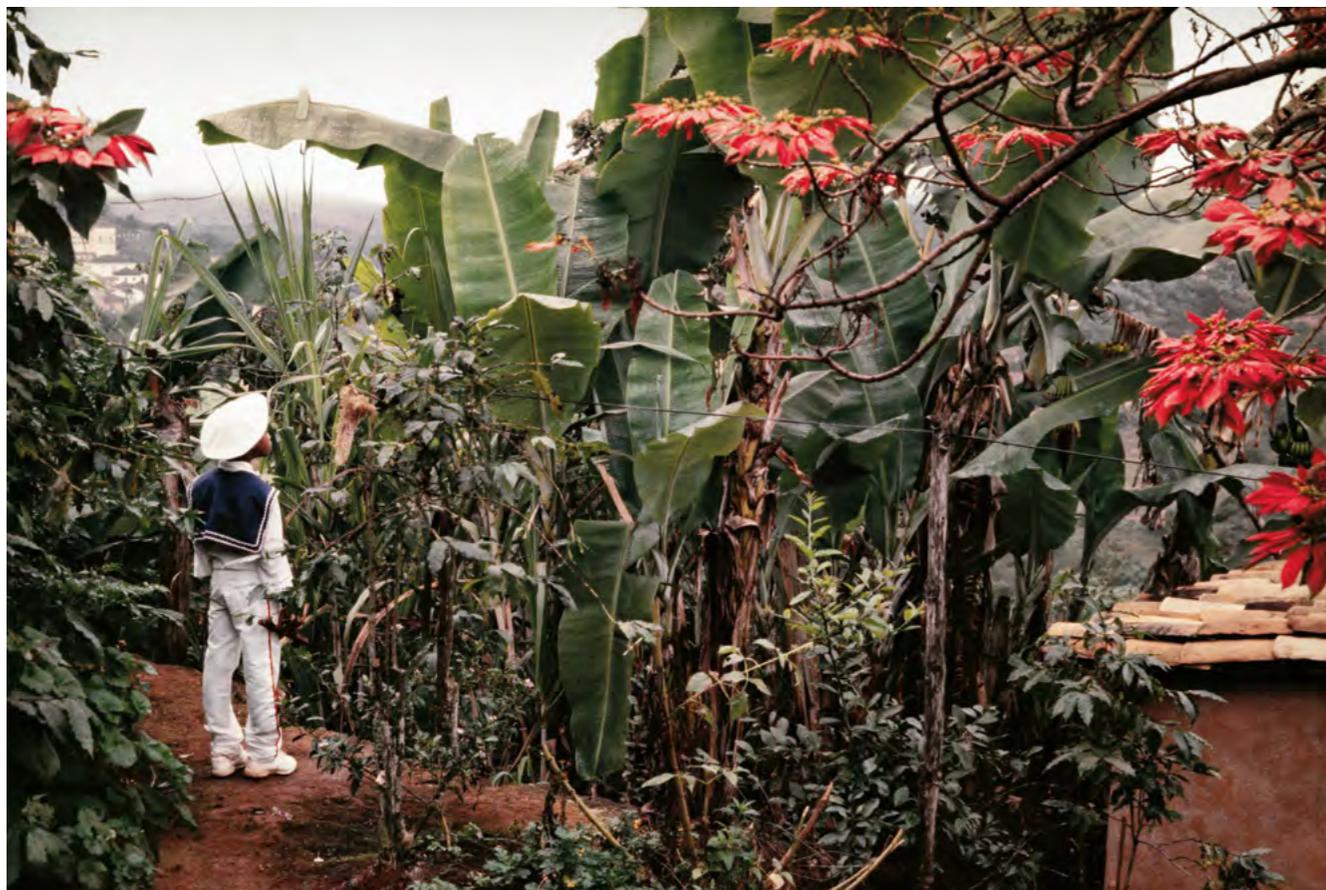












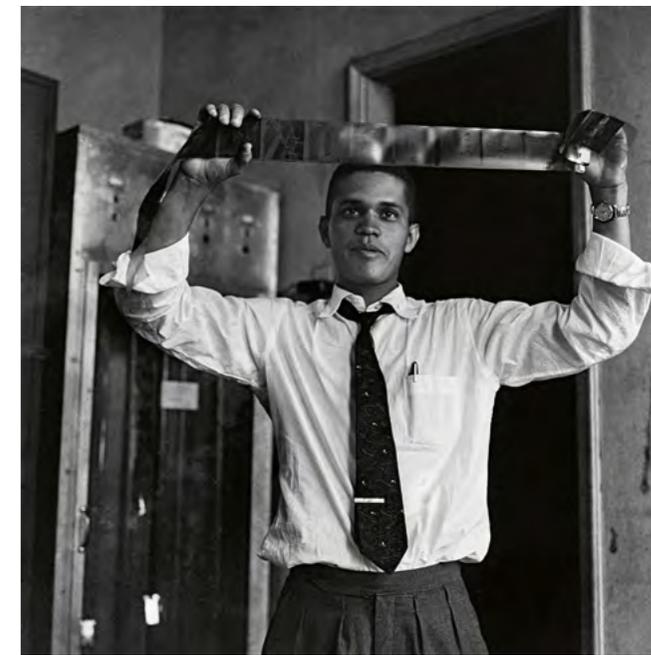








Vista da ilha Porchat, entre Santos e São Vicente, SP, c. 1952



[esquerda] Autorretrato na ilha do Governador, Rio de Janeiro, RJ, 1957
Família materna de Walter Firmo, Belém, PA, 1956
[direita] Walter Firmo e amigos da escola, Rio de Janeiro, RJ, c. 1955
Walter Firmo com os pais, José Baptista e Maria de Lourdes, Rio de Janeiro, RJ, 1956

[esquerda] Amigos de Walter Firmo, Rio de Janeiro, RJ, c. 1955
Walter Firmo como cabo do exército, Rio de Janeiro, RJ, 1957
[direita] Fotógrafo Paulo Nery, Rio de Janeiro, RJ, c. 1953
Walter Firmo revelando seus filmes, Rio de Janeiro, RJ, 1956









Indígenas na fronteira do Brasil com a Colômbia, Alto Rio Negro, AM, 1963











Pixinguinha, Rio de Janeiro, RJ, 1962





[em cima] Pixinguinha, Rio de Janeiro, RJ, 1962; Paulinho da Viola, Rio de Janeiro, RJ [no meio] Pixinguinha e sua esposa, Albertina, Rio de Janeiro, RJ, 1962; Pixinguinha, Rio de Janeiro, RJ, 1962; Nelson Sargento (Nelson Mattos), Rio de Janeiro, RJ [embaixo] Pixinguinha e Albertina, Rio de Janeiro, RJ, 1962; Mano Décio da Viola, Rio de Janeiro, RJ, c. 1970; Candeia (Antônio Candeia Filho), Rio de Janeiro, RJ, c. 1975

[em cima] Chico Buarque, Rio de Janeiro, RJ, 1988; Cartola, Rio de Janeiro, RJ, 1974 [no meio] Gal Costa (Maria da Graça Costa Penna Burgos), Rio de Janeiro, RJ, c. 1979; Gilberto Gil no III Festival de Música Popular, São Paulo, SP, 1967 [embaixo] Hermínio Bello de Carvalho à direita, Salvador, BA, c. 1971; Clementina de Jesus, Rio de Janeiro, RJ, c. 1977; Clementina de Jesus, Rio de Janeiro, RJ, c. 1977 [páginas seguintes] Tiras de filmes fotográficos da Coleção Walter Firmo (ver nota de conteúdo na p. 254)



“O fotógrafo é um parador do tempo”

Walter Firmo em conversa com Janaina Damaceno Gomes, Nabor Jr. e Sergio Burgi



O despertar para a fotografia, a influência estética do impressionismo, a sedução pela tríade de fotógrafos franceses e a revista *O Cruzeiro* e José Medeiros como referências brasileiras

Antes de a fotografia brotar na minha vida, antes de *O Cruzeiro*, acredito que com os meus 12, 13 anos, minha mãe comprou toda a coleção dos pintores da história da pintura, da Editora Abril. Vendia assim a rodo, porque todo mundo queria, e eram livros editados com uma finura gráfica, sabe? A tinta, a produção, o papel cuchê, era uma coisa preciosa. Não que eu quisesse ser pintor, mas como estava numa fase de transformação, passando de menino para rapaz e depois para gente, eu não sabia o que queria, mas aquilo ali me induzia à questão da visualidade, e durante um tempo tive os meus favoritos – foi quando entrou o Impressionismo. Muito interessante eu estar agora me recordando disso, numa linha direta. E isso mexia comigo, a questão da visualidade, que ficou parada ali até que entrou a fotografia. Uma vez, nas minhas sucessivas idas, não à Amazônia, mas a Paris – eu amo aquela cidade –, fui ao famoso Louvre, num domingo à tarde, e vejo uns alunos de pintura desenhando um [Edgar] Degas, com absoluta fidelidade. E aí me veio: “Pô, mas eu podia fazer isso na fotografia de que forma?”. Decantando os meus sete ases de ouro, que eram em sua maioria os franceses. E a gente saía a cada dia dentro daquela formalidade,

pesquisamos anteriormente sobre eles, como fotografar à maneira que eles viam o mundo na sua época. Os encantamentos vieram agora seguramente numa linha direta, voltando ao passado nas pinturas da coleção da Abril.

[Sempre] Me considerei um menino prodígio, pensador... por ser filho único e ter sido criado pela avó até os cinco anos. E você sabe que, quando a gente está sozinho, elucubra, como um poço das imaginações. Ainda não foi nesse momento [que escolhi a fotografia], mas eu já me preocupava em ver, observar... as jaqueiras, as bananeiras, as frutas que tinham lá no terreno, no quintal da minha avó. Também já quis ser padre, cantor de rádio... Essas coisas estão na tinta da minha lembrança. A televisão naquela época era a revista *O Cruzeiro*, que saía todas as quartas-feiras, e as pessoas compravam para saber do mundo, como era o mundo, pela fotografia. Eu me interessei, já com 14 anos, em conhecer o mundo por meio de *O Cruzeiro*. E me atraía muito essa sensação orgânica de olhar fotografias tiradas nas viagens dos fotógrafos. Nessas pegadas, me deparei com um senhor chamado José Medeiros, que me alertava sobre os índios do meu país, sobre os candomblés dentro da cultura negra, as viagens internacionais... Eu sempre fui, quando estudante no ginásio, muito atraído pela geografia, pela história, enfim.

Quero crer que foram essas motivações que me levaram à fotografia. Porque então, quando, por intermédio de José Medeiros, eu via todas essas viagens, eu digo: “Eu quero ser José Medeiros”. E aí comecei a me interessar por fotografia. Tinha uma máquina que até hoje não descobri ainda, de fole, pequena. Eu não sei se minha mãe deu. Mas a minha mãe não queria que eu fosse fotógrafo, eu acho que ela não ia comprar isso pra mim. Acho que eu mesmo comprei. Esse interlúdio histórico não me transpassa na memória. Eu não tenho ideia de como essa máquina 6 x 9 entrou na minha vida. Porque com ela eu fotografava meus colegas, meninas e rapazes, que faziam parte das minhas aulas no ateliê brasileiro. Eu já conhecia por meio das fotografias vistas daquela tríade fran-

cesa do [Marcel] Gautherot, [Jean] Manzon e [Pierre] Verger.

Esses três aí, eles só falavam em quadrado. Só em quadrado, que era a minha Rolleiflex [risos]. E eu queria ser esses caras, eu digo “pô”, queria conversar, né, no silêncio da fotografia, da maneira como eles viam – cada um dentro da sua especialidade –, como é que eles conseguiam ver o Brasil. O que mais me comovia de uma forma imediata era o Manzon, colocando o presidente Juscelino numa placa, num terreno totalmente inábil. Tinha uma placa em Brasília, assim, e ele lá, galhardamente vestido, de paletó e gravata, olhando. E eu digo: “Porra, mas isso é...”. Foi graças ao Manzon que me interessei muito pela foto criativa. Já do Gautherot, era das viagens que ele fazia pelo rio São Francisco e (o modo como) trabalhava com a arquitetura em Brasília ainda em seu berço. E o Verger, com toda aquela magia dos homens, da negritude da qual ele se possuía e que gratificava de uma forma tão bela, aqueles homens maravilhosos, lindos, fotografados por ele. De uma sensualidade. E também aquele filtrozinho amarelo que usava, aquelas velas, aqueles saveiros quando viajavam e se reencontravam com o branco das nuvens eram uma coisa muito especial pra mim. Esse foi o meu começo, foi a minha sedução.

Meu pai foi o fotógrafo da família, e tem uma foto em que ele aparece numa sombra, e eu, fazendo cocô, com dois anos, na ilha de Paquetá, junto a minha mãe, que devia ter seus 17 anos, e ali eu via meu pai me fotografando. E assim foi a sucessão dos anos, até que eu devo ter pensado: “Agora chegou a minha vez” [risos].

A entrada no jornal

Última Hora

Depois das experiências no aeroporto e na Abaf (Associação Brasileira de Arte Fotográ-

fica), fui para o *Última Hora*. Eu já tinha tentado... eu me achava glorioso depois da Abaf e com uma Rolleiflex na mão. Ninguém tinha uma Rolleiflex, só filhinho de papai rico, e isso depois do [filme] *Blow-up* [risos].

E aí vem aquele cara que gingava na frente do zagueiro, aquele cara do Santos, que hoje virou maldito, não me recordo o nome dele. Com uma bola redonda, com 17 anos, ele fazia das tripas coração, era um belo atacante. E eu digo: “Eu vou procurar esses jornais aí”. Quando a gente é jovem, se acha mesmo, cara. As guerras, todas as coisas de marcas, competições, tudo é garotada de 18, 19, 20, 21 anos. E eu não fugia à regra. Aí fui, bati na porta do *Jornal do Esporte*. Era o Ângelo, ele olhou pra mim e disse: “Não, não temos vaga”. Mas não me dei por vencido, e digo: “Bom, tem o *Última Hora*”, aí fui ao *Última Hora*. “Quero falar com o chefe de fotografia.” Aí a portaria ligou pra lá e disse: “Tem um menino aqui que está com uma máquina fotográfica e quer conversar com o chefe da fotografia”. O cara da portaria disse: “Pode ficar ali que ele vai aparecer no primeiro andar”. Então chega um cara de 1,70 metro, parecia o Hulk, esse jogador de futebol. Ele disse: “O que é? O que você quer, menino?”. E eu disse: “Eu fiz curso na Abaf e tenho uma Rolleiflex, eu queria conversar com o senhor para o senhor me dar uma chance de me ter como aprendiz. Dentro de seis meses eu estou igual a um desses profissionais seus” [risos]. E ele falou: “Democles Bezerra, venha cá!”. O Democles Bezerra era o grande fotógrafo de esportes daquela época, sabe? Então veio o Democles e ficou na mesma posição, olhando de cima para baixo pra mim, e o chefe disse: “Olha, quer ser você, disse que vai ser você daqui a seis meses”. Aí eles se entreolharam, riram, e o Roberto Barros disse: “Sobe!”. E eu tô aqui, diante de vocês [risos].

Eu caí muito nas graças de 25 homens que faziam parte daquela equipe. Por quê? Pela minha mania, essa coisa que o pai do Rio Branco foi... diplomata. Eu seria um bom diplomata se meus pais tivessem dinheiro para terem me colocado, eram cursos caros, porque eu sei tratar o outro – não importa de

que classe for. Agora, eu quero ser tratado da mesma maneira.

E era assim com aqueles 25 homens ali, de todas as idades possíveis. Que me colocaram no colo deles. Eu era o mascote, com aquela idade – 16 anos –, e ninguém fazia cara feia de me ensinar. Eu saía com eles para aprender *in loco* como se praticava a profissão. Foi assim. Eu fiquei até a hora de servir o Exército. E quando saí para servir o Exército, o seu Maia me disse: “Não vou te fazer nenhuma forçação de barra, se você quiser seguir a vida militar, siga, como o seu pai quer. Mas se você quiser voltar a ter essa atividade, você vai sair de lá empregado, tem um lugar aqui para você”. Eu falei: “Eu vou voltar”. Eu fiquei lá 11 meses e voltei. E aí, *pum*.

Laços de família: a influência paterna, a vida enclausurada na casa da avó, noções de liberdade e a primeira – e cinematográfica – ida ao Amazonas

Para falar da minha vida, em relação à questão familiar, eu tenho que primeiro falar do meu pai. Nessa relação filial, qualquer um de nós, o pai e a mãe deixam marcas na gente. Marcas de ensinamento, de carinho, proteção, de querer o melhor para nós. A gente demora a entender isso tudo, achamos que eles são uns chatos. Muito tempo depois, percebemos que estamos sendo iguais a eles [risos]. Quando nascem nossos filhos,

enfim. Falo isso porque o nosso pai, quando tinha oito anos, era um menino que andava nu na beira do rio Amazonas onde ele era mais largo – naquela época dava seus seis quilômetros de largura –, meu pai nasceu naquelas palafitas que ficam pregadas na beira do rio. E comia peixe, farinha, farinha e peixe, legumes pouquíssimos... arroz e feijão de vez em quando, enfim. Eles eram quase sempre assessorados por barqueiros, que iam lá e trocavam por madeira, deixavam alimentos, café, açúcar, esses negócios todos, e pegavam madeira em troca. E, um dia, num desses barcos, o comandante do barco olhou para minha avó, a Camila negra, Camila querida, minha avó, e disse: “A senhora é a mãe dele, né? Eu posso levar o seu menino para educar em Belém do Pará? Ele vai cuidar da minha casa, e eu vou dar educação pra ele.” A minha avó achou aquilo um achado. “E quando ele estiver mais rapaz, ele pode voltar aqui ou fazer a vida dele.” Então meu pai foi ser um xerimbabo. Naquela época se fazia muito isso, não sei se ainda se faz. Traziam-se esses meninos e essas meninas, mais meninos, para ajudar nas casas em Santarém, em Manaus ou em Belém, nas capitais. Eles cuidavam, limpavam, asseavam a casa, enfim. E, em contrapartida, tinham um estudo relativo. Além disso, meu pai também vendia doces árabes na rua, ele me contou uma vez – eu chorei quando ele me contou isso. Ele saía empurrando um carrinho com doces árabes, porque quem foi buscá-lo era um homem de terras árabes. Quando ele chegou em Belém, havia mais cinco meninas, filhas educadas. Ele chegou com oito anos, depois ficou rapazinho, com 13, 14, um dia foi visto com 15 anos, brechando uma das meninas tomando banho pela fechadura do banheiro. Ele foi mandado para fora de casa. Viveu um ano como menino de rua. Ele quase esteve, ele me contou – ô, ele me contando isso, cara: “Eu quase estive entre a vida e a morte, meu filho, eu poderia ter sido um bandido”.

Ele me disse que ia ver jogo do Remo, que era o time de futebol dele, trepado naquelas mangueiras [risos], porque não tinha dinheiro pra pagar o ingresso. E assim fez



Sergio Burgi, Janaina Damaceno Gomes, Walter Firmo e Nabor Jr., entrevista filmada por Egberto Nogueira no IMS Rio, 2021

amigos de rua. Até que um dia ele viu pregado em algum lugar, numa parede, num muro, numa porta, sei lá, que precisavam de jovens de 16 ou 17 anos que quisessem ser militares da Marinha do Mar, da nossa Marinha de Guerra. Ele fez os exames, passou e veio para o Rio de Janeiro. Agora, o mais interessante dessa história é que a minha mãe vai entrar nesse processo. A minha mãe, sendo também do Pará, de Belém do Pará, com a pele clara, e o meu pai negão, misto de índio com negro, os dois só foram se conhecer no Rio de Janeiro. Meu pai viajou com 17 anos e foi conhecê-la quando ele tinha 24. Porque o irmão da minha mãe, que era fuzileiro naval e era amigo dele, disse assim: “Ô, Batista, você precisa ir lá em casa conhecer as minhas irmãs e a minha família”. Então meu pai foi até lá um dia e conheceu a minha mãe, com 14 anos, e eu mais uma vez estou aqui [risos].

Minha mãe me teve com 15 anos. Com 30 anos, andávamos de braços dados, as pessoas olhavam pra ela com maldade, achavam que eu era um caso esporádico da minha mãe [risos]. Porque eu era um mulatinho lindo de morrer, era mesmo, eu me vejo, né, não era fácil [risos]. E minha mãe era linda também, muito linda.

Meus pais se conheceram lá no Irajá. Minha mãe me falou que ela era discriminada porque esperava o filho de um negro – deixaram de falar com ela e todas essas histórias, sabe? Foram muito bravos com eles. Eles moravam na casa da minha avó Teresa, que me criou até os cinco anos. Foi uma coisa frenética esse carinho, essa paixão deles. Eram jovens e não queriam que eu atrapalhasse aquela transação. Gostavam muito de morar a cada seis meses ou a cada ano em um lugar do subúrbio: Honório Gurgel, Madureira, Vaz Lobo, Central do Brasil... Eles só

foram ter conta de mim, de que tinham filho mesmo, quando eu tinha meus cinco ou seis anos, que foi quando eu fui viajar com o casal para o Recife. Aí entra a questão estética das viagens, daqueles navios.

É muito interessante toda essa conexão visual, porque aquilo que fica dentro do pneu, aquela câmara de ar, eu ficava com aquela coisa cheia. Morava no Pina, ali na beira da praia, todo dia, pelas ruas do bairro com aquele negócio, descalço, eu era um menino de seis, sete anos, talvez oito, não sei. E eu me lembro que eu olhava para os coqueiros... Eu observava muito o céu, a luz. Vivía intensamente numa liberdade consentida que eu nunca tinha tido, porque eu fui muito prisioneiro naquela época em que eles se beijavam loucamente e eu morava com a minha avó Teresa. Minha avó não me deixava sair do portão para a rua. Era aí que eu elucubrava, certamente sem saber o que era liberdade, o que era viver... E me tornei um pensador, eu sou pensador à minha maneira, eu penso em tudo, em muitas das coisas da vida, enfim. Eu optei pela fotografia.

Meu pai me contava uma história no Recife sobre discriminação. Meu pai, que figura, ele me contou alguns episódios, mas é bom conotar a personalidade dele. Ele era um negão lindo, que aos sábados não andava fardado, se vestia todo de branco, um chapéu-panamá branco... Porra, eu com meus oito anos, eu queria ser ele, era uma coisa linda aquele negão. Ele era dono de uma sublimação, de um autoconhecimento, de um poder. Ele podia. E tudo isso eu estou pensando, eu estou guardando. Mas também tem algumas cenas tristes, porque ele, depois que passou a se interessar muito por bebidas, virou alcoólatra. Nos domingos, saía fardado, porque era uma autoridade, e o que ele fazia depois? A minha tia Santa, que hoje está com 94 anos, irmã da minha mãe, ela tinha 17 anos, era linda também, todas as duas, ele dizia a ela: “Agora vocês duas vão na frente”. E ele, fardado, a uns dez metros atrás, acompanhava as duas, eu me lembro muito disso. Eu morria de vergonha. Ele estava doido para que alguém passasse e olhasse pra elas ou jogasse um galanteio,

porque quando o cara virasse a cara ele já estava escutando um telefone internacional aqui, ó. Telefonema internacional naquele tempo era um negócio assim [imita o ruído]. Quer dizer, levava um soco, sem saber por quê. Meu pai era assim. Certa vez, no dia de ir ao cinema ver um filme comigo e minha mãe, na mesma época, entrou um menino da minha idade, branco, com os pais, bem na minha frente. Quando chegou a vez de eu entrar, com meu pai e minha mãe, aquele homem que ficava cortando os bilhetes na entrada da sala disse: “Não, esse menino não vai entrar, não”. E meu pai disse: “Como não vai entrar?”. Meu pai não tinha bebido nada, era de noite, era um dia de semana. “Não, não vai entrar porque eu não quero.” “Ah, mas aquele menino entrou”, e o homem respondeu: “Não, não vai entrar”. Aí o meu pai, o que ele fez? Ah, que glória, que glória! Armou-se de um soco, encheu de porrada a cara daquele homem, que prejudicava que a raça branca era a deusa dos encantamentos, não sabe que o mesmo sangue da mesma cor transita por qualquer cidadão. E meu pai estava fardado, foi reconhecido depois. Eu me lembro que nós saímos às pressas, pegamos um táxi, fomos para o Pina, onde morávamos, e depois meu pai foi descoberto e foi preso, foi condenado a seis meses de prisão. Ele ficou preso seis meses. Não sei por que ele não foi expulso da corporação, só faltava essa também. Mas ele ficou prisioneiro lá no lugar que hoje é turístico. Lá no Recife, a cidade que eu amo por ter sido muito importante na minha formação, na minha vida. Eu já escrevi sobre essas coisas com meu pai, morávamos em Vaz Lobo, daí voltamos... Foram três anos lá no Recife e voltamos ali para Vaz Lobo. Era um domingo, fomos à feira, eu e ele, mamãe ficou em casa preparando o almoço. E eu menino, passei a mão no para-lama de um carro, era um táxi. Tinha uns cinco, seis, sete táxis, e os motoristas todos do lado. Aí um dos motoristas falou: “Vai botar a mão na sua mãe!”. Ah, foi outra cena [risos]. Meu pai largou o saco de compras e tá. Brigou com os seis. Saiu com sangue na cara, mas saiu vencedor. Meu pai era bom de briga. Meu pai era fuzileiro naval,

é aquele da tropa que chega primeiro. Em qualquer lugar de ataque, são os primeiros que chegam – por terra, os fuzileiros navais. Engraçado, eu não segui a índole do meu pai, porque eu não tenho essa violência que ele tinha quando necessária, ou não. E eu passei muita vergonha ao lado do meu pai, mas ao mesmo tempo às vezes analisando que, no fundo, ele estava certo, quando não tem conversa, tem que sair na porrada.

A primeira vez que eu fui ao Amazonas, eu estava morando no Recife, e o meu pai não via a mãe dele, a minha avó, há 25, 28 anos. Ele não via a mãe, queria ver a mãe, queria levar o neto pra que ela conhecesse. Me levou. Quase que ele perde o navio Itaquecê, sei lá, em Fortaleza, porque ele já era alcoólatra e dado a mulheres [risos]. Era um homem do mar, um real fuzileiro naval, vacinado. Ele se achava assim. Eu via aquilo tudo com torpor, porque dentro de uma moralidade infantil às vezes a gente sabe o que é e o que não é, a gente já é juiz. Eu dizia: “Pô, mas meu pai é assim?”. Quase que ele me deixa, ele foi se lembrar que ele tinha um filho quando já estava indo com algumas mulheres lá pro navio. “Tchau, tchau, tchau!”, as mulheres não iam seguir viagem. Foi aí que ele disse: “Ué, cadê o Walter?”. Voltaram correndo, eu estava sozinho, perdido no cais, me pegaram e pegamos o navio. Chegando a Belém, trocamos, porque o navio Itaquecê não fazia Manaus, dali de Belém ele voltava. Aí pegamos um barco menor e... e aí é que tá. Vai aquele negócio, ele sabia que a cidade mais próxima era Monte Alegre que estava mais ou menos a uns 20 ou 30 quilômetros em linha reta, talvez 40, de onde ele tinha nascido. Era madrugada, e ele tinha feito amizade com o comandante. Fazia uma luazinha tênue que jogava uma claridade e, pelas árvores e pela sinalização, pelo desenho das árvores, ele poderia achar a casa dele. Ele saiu de lá com oito anos. E aí ele pediu ao comandante: “Olha, vá pela margem esquerda, devagar, que eu vou conhecer o meu lugar pelas árvores”, porque não dava, não se via nada, estava escuro. E aí, 20, 30, 40 minutos, até que uma hora ele diz: “Joga a luz lá, é ali, naquela árvore”. Aí o comandante

recolheu toda a força dos motores, iluminou e tinha umas 50 pessoas esperando por ele, cara. E então eu saltei com ele, no colo dele. Isso eu nunca mais esqueço. Muito tempo depois, eu queria fazer um filme sobre isso, já nessa fase dos 17 anos. Era um negócio fantástico: as pessoas negras, malvestidas, quase deprimente, quase, mas digno. Aí, tá vendo, é a minha fotografia. E ali... ele fardado [risos]. Olha, talvez tenham sido as minhas fotografias mais memoráveis, se não gloriosas, que eu perdi, porque eu tinha oito anos e não fiz. Mas o que eu vi ali foi de grande envolvimento.

Discriminação racial, despertar da consciência étnica, os retratos de personalidades negras da música popular brasileira e a fotografia como instrumento de luta e afirmação

Eu era tão benquisto pela minha família branca, de pele branca, que para mim não tinha diferença racial no Brasil, entendeu? Eu, na minha juventude, puberdade, eu era muito querido por eles – eu era primo, era sobrinho, enfim. Não sentia na sociedade também, no meu percurso já rapaz e trabalhando, eu não via. Claro que não via, por quê? Porque eu era de uma entidade jornalística que tinha força e poder na comunicação, e as pessoas me atendiam porque eu era o fotógrafo do

Última Hora, era fotógrafo do *Jornal do Brasil*, era fotógrafo de *O Cruzeiro*, da *Manchete*. Eu só fui perceber isso um dia quando estava trabalhando no birô da revista *Manchete* em Nova York, em Manhattan, quando chegou um telegrama e me chamaram: “Ô, Firmo, chegou aqui uma mensagem para você, leia aí”. Então eu li, com o chefe da redação lá de Nova York: “Puxa, mas como vocês contratam um cara que, além de analfabeto, mau profissional, é negro?”. E foi gozado, porque aí eu entrei naquele movimento do *Black Is Beautiful*.

Ai, meu Deus do céu. Aí deixei o cabelo crescer, entendeu? E digo: “Ah, eu sou bonito, sim!” [risos]. Voltei logo depois porque o Jaquito, que era o chefe lá da *Manchete* do Rio, não cumpriu o acordo comigo, o Duda estava com seis meses e havia ficado com a Didi. O trato é que eles fossem mandados para Nova York, já que eu ia morar lá. Aí passaram seis meses e ele não cumpriu, eu tinha a passagem de volta, e eu digo: “Ah, é?”. Eu já tinha dito a ele: “Olha, preciso da minha família aqui”. Eu senti que estavam me enrolando. Algumas vezes eu sou bem intrépido, isso até hoje, velho, eu continuo, na hora que tem que fazer um negócio eu viro o meu pai, sem o álcool. Então peguei o avião e entrei no dia seguinte no gabinete dele. Quando ele me viu, ficou pálido. Ele disse: “O que você tá fazendo aqui?”. Eu digo: “Ah, o que eu tô fazendo aqui? Me mande embora se você quiser! E aquele trato que a gente tinha feito? Você acha que eu ia morar lá sozinho? E a minha mulher e o meu filho aqui sozinhos, que história é essa? Não, cheguei, tô aqui, você faça da minha vida profissional o que você quiser.” Eu continuei na *Manchete*, todo mundo me respeitava como profissional, todo mundo queria sair com o Waltinho [risos], ali, fazendo as matérias e tudo mais. Então, eu deixei o meu cabelo crescer, cheguei aqui e me chamavam de Tim Maia, outros de veado! Essas coisas foram muito engraçadas, mas aí eu já comecei a perceber que havia discriminação no meu país e comecei a me preocupar com isso. Acabei colocando os negros numa atitude de referência no meu trabalho, foi a

partir da chegada de lá – fotografando os músicos, os operários, as festas folclóricas, enfim, toda a gente.

Os subúrbios. Festas religiosas, as outras pagãs. Tudo, incluí tudo no mesmo saco. A vertigem é em cima deles. De colocá-los como honrados, totens, como homens que trabalham, que existem. Eles ajudaram a construir esse país para chegar aonde ele chegou, mão negra, mão crioula. Então isso não podia passar em branco na minha vida, era uma desforra. Como eu não sou de pegar alguém e dar um tapa na cara ou quebrar vitrine, o meu discurso mudo é através da fotografia. Então eu coloquei o Pixinguinha ali, o Paulinho acolá, o Candeia não sei onde, e foi por aí. Todos eles, sempre eu tinha um lugar pra colocar, a Clementina de Jesus toda de branco sentada em cima de umas folhas ali na relva, recostada no tronco, então... Essa é a constituição do meu trabalho.

Foi quando eu voltei e comecei a fotografar as festas pagãs, as religiosas, fui para as fábricas, fotografei os caras trabalhando, sempre negros. E me interessei em fazer o musical – com o Pixinguinha, com o Cartola, o Paulinho da Viola... Porque era uma ordem política que eu queria. Eu achava que por meio deles, também, ia ficar muito interessante, e haveria um interesse da mídia de tê-los em suas páginas. E foi assim, talvez por meio desses trabalhos, que eu me consagrei de vez. Porque a foto mais perseguida, mais vista do meu trabalho, é a do Pixinguinha sentado na cadeira de balanço. Já perguntei para várias pessoas por que todo mundo gosta dessa foto, e uma senhora me disse: “Ah, meu filho, nessa foto a gente vê a felicidade”. Mas, num plano geral, através da profissão, foi muito pouco, eu acho, senti muito pouco essa questão da cor da pele; como cidadão, sim. Uma vez fui visitar, convidado por uma ex-aluna que morava, até hoje ela mora, lá na praça... na feira aqui em Ipanema. Onde que é a praça da feira? General Osório. Ela mora lá numa cobertura. Quando eu fui, iam fazer um churrasco para mim, e ela me convidou com o marido e as filhas adolescentes – naquela época, já tem uns bons oito, dez anos. Quando eu fui pas-

sar pelo porteiro, eu fui entrar no social, ele disse assim: “Não, moço, desculpe, é lá nos fundos”. E eu digo: “Esse aqui tá enguiçado?”. “Não, tá funcionando, mas é lá nos fundos”, eu digo: “Olhe”... Aí eu perdi as estribeiras, e quando eu perco as estribeiras fico nervoso, começo a falar, a saliva saindo, entendeu, desbragadamente, eu passei uma descompostura, ameaçando-o não de agressão, mas de levá-lo a uma delegacia próxima. Eu digo: “O senhor vai ligar para a dona dessa cobertura, que foi minha aluna, ela vai descer ou então eu vou ligar pra ela, e ela vai me fazer entrar nesse elevador que funciona”. E ela desceu, passou um pito nele na minha frente, ele botou o rabinho entre as pernas, e eu entrei. E eu ainda falei pra ele: “Viu só, e eu ainda vou descer nele!” [risos].

A relação com a fotografia em cores e P&B

Se eu morasse em um país que não fosse tropical, que não tivesse essa luz quase obscena, eu não trabalharia com a cor. Porque o que me seduziu nessa questão da cor foi sempre essa fortificação. Paris, por exemplo, eu não vejo Paris, absolutamente sem cor. Aquelas cores tom sobre tom, tô fora! É muito elegante pra mim aquilo, é muito, sabe? Eu gosto do tribal, América do Sul, abaixo da linha do Equador, é assim que eu me comovo, é assim que eu me reproduzo. Se eu morasse em países que não veem a luz, eu estaria certamente, se eu tivesse engajado na fotografia, nas asas de André Kertész, do Doisneau e do grande Cartier-Bresson. Aí é que entra uma questão que a gente discutiu muito, “Walter Firmo na cor”, mas muita gente que for à exposição aqui em São Paulo ou no Rio de Janeiro, quando ela vier pra cá, certamente haverá

uma pergunta assim: “Mas onde estava esse cara tão escondido no preto e branco que nunca vi?”.

O preto e branco é pra mim até hoje uma incógnita, porque nunca me deixaram sair de braços dados pela rua com ela, sempre foi com a cor [risos]. Por isso que eu digo que a cor é a minha esposa, e a minha namorada é o preto e branco.

Recordações do Prêmio Esso

A Amazônia ficou arraigada em mim desde quando eu tinha oito anos. Aquela primeira viagem, em que eu chego de madrugada lá e que não vi nada, só vi aquele pessoal esperando o meu pai.

E a questão de eu me sentir como repórter, escritor, de ter essa coragem e esse cuidado. Querer achar aquela palavra também, porque o próprio querido [Alberto] Dines, já falecido, de ter acreditado, eu achei que foi um momento também dele, porque iam me decapitar se eu não trouxesse [a reportagem], gastaram rios de dinheiro. Quer dizer, foi um montante de passagens aéreas, de hotel, de alimentação, enfim... de transporte pra lá, pra cá, de aluguel de lancha, de barco, pra nada? Foi um crédito da tamanha confiança que eu merecia, e através da fotografia eu cheguei lá. Uma coisa era nítida, mesmo quando obtivesse sucesso com a reportagem, que na época nem me passava pela cabeça colocar no Prêmio Esso, queria continuar fotógrafo. A fotografia até hoje é o terror máximo, é de vitalidade na minha vida. Eu gosto muito de escrever, mas acho que eu não vou ter mais tempo pra me dedicar a isso. Porque escrever é tempo, é pesquisa, e eu sou muito mais rápido do que isso, sou instantâneo, em todo tipo de relação minha, embora seja matreiro [risos]. Mas a ideia

Janaina Damaceno Gomes, Sergio Burgi, Walter Firmo e Nabor Jr. em foto de Egberto Nogueira, IMS Rio, 2021



central era o rio Amazonas, que na minha cabeça não tinha o Solimões, desde que ele entra lá como domínio brasileiro e vai até a foz. E depois me passou pela cabeça que eu podia fazer o rio Negro também, e eu incorporei. E isso entrando naquelas casinhas, vivenciando todas as particularidades daquela pobreza, fui pela poética, trabalhando os personagens. Foi assim que eu me dediquei, que eu entrei mesmo. Eu já tinha aprendido muito saindo com os repórteres, como eles atuavam, como eles faziam. Eu tinha um pouco de repórter, um pedacinho de mim de escrever, e eu achava que isso era fácil demais, desculpe lhe dizer isso, mas bastava ter uma boa ideia. E foi assim que eu fiz. Eu me libertei naqueles casebres, entrevistando cada um, navegando, atravessando rios, voltando àquelas casas, indo a mercados, falando com prefeitos, sacerdotes, com índios já aculturados. Eu fui fomentando à

minha maneira uma razão de ser, de fazer o texto. E o meu texto é um texto mesmo da maneira que eu gosto de escrever, um texto decantado, enraizado em alguns ramos de poesia. Um texto pessoal, um texto tranquilo, sem muita prosopopeia.

Um texto até fotográfico, a minha escrita é muito fotográfica. Trabalho com a natureza, trabalho às vezes a maneira de ser de cada um, eu descrevo isso. Então, quando voltei, eu fiquei sabendo que tinha o Prêmio Esso. E tinha, dentro do *Jornal do Brasil*, dois personagens, uma mulher, repórter, e outro repórter, o Pontes. Os dois tinham matérias diferentes, prontas pra botar no Prêmio Esso, e os dois vieram a mim para que eu não pusesse a minha matéria no Prêmio Esso. Os dois vieram com esse pedido, e eu digo: “Olha, não leva a mal, não. Eu sou amigo de vocês, tantas vezes já saímos, profissionalmente. Eu não quero magoar vocês, quero continuar

amigo, mas eu vou, é minha única oportunidade, eu vou botar essa matéria no Prêmio Esso, sim”. E ganhei [risos].

Fui muito, assim, vilipendiado pelos repórteres que já tinham ganhado. Aquelas comemorações de Prêmio Esso de Reportagem, aqueles jantares fartos, na noite, fim de ano, mês de dezembro, eu fui a quase todos, e alguns repórteres davam bola para mim, já tinham ganhado, e outros repórteres não davam a mínima para mim, eu sabia por quê... Mas meu nome estava lá, em todos aqueles memorandos. E eu estava lá, mas nunca me chamaram para um discurso por eu ter ganhado aquele prêmio, nunca. Mas ninguém me tira mais [risos].

Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho em uma entrevista em 2011.

A importância de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho e a proximidade com artistas negros da música popular brasileira

Eu acho que houve uma facilidade de eu ser como eles eram, negros. Isso facilitou muito, entendeu? E a pessoa, eu acho que quando a pessoa analisa o rosto do outro e quer tê-lo como amigo, eu devo passar isso, pela minha suposta fragilidade, pela parte que certamente a minha cara deve conotar, sou um homem de bem. Isso é um atrativo pra quem joga nesse time. Então normalmente esses cantores que vivem na poesia, eles vão se dar bem com esses caras. E eu ali, ainda

levado pelas mãos de conhecidos que eles amavam, que eram Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho, [risos] eu fui levado e colocado no colo deles, porque todos eles, além de me respeitar, gostavam muito de mim. Poxa, hoje eu digo, porque quando ele estava vivo eu não queria dizer que fui amigo dele ou que ele foi meu amigo, o Cartola. Nós tivemos uma convivência de 15, talvez 20 anos. Eu não quero ser o fotógrafo dele, mas era uma coisa assim, quase sempre fotografando ele. Nós éramos companheiros. Ele cantava, compunha, e eu fotografava. Houve um lance uma vez que ele até ligou pra mim, eu morava na Tijuca. Ele disse assim: “Waltinho, venha domingo, a Zica vai fazer aquela feijoada que vocês todos gostam”, ia a turma toda, “e eu tô te convidando”, e eu fiquei assim: “Pô, mas me convidar pra uma feijoada, que coisa íntima, né?”. Mas eu digo: “Então tá, eu vou, mas posso levar a máquina?”. Ele disse: “Oh, Walter, traz o que você quiser. Pode, sim, trazer a máquina.” Eu queria documentar aquilo.

O próprio Paulinho, que está vivo. A última vez que o vi, eu estava jogando sinuca com meus alunos, em Copacabana – tem um clube ali que tem um andar só de sinuca. Aí um dos alunos, que sabia que eu era amigo dele, diz: “Paulinho da Viola tá aí”. E eu digo: “Onde, onde?”. Ele estava subindo a escada, aí eu fui lá na escada e disse: “Muito prazer, hein, cara”. Ele falou: “O que você tá fazendo aqui?”. Então, o Paulinho é um camarada meu, frequentei a casa dele muitas vezes.

Através de Hermínio Bello de Carvalho, eu fui amigo da Quelé, cara. Eu era amigo do marido dela, o Pezão, pô. A Quelé ia ser madrinha do Duda, que o Duda era um menino de um ano, dois anos, por aí. Depois eu achei que era muita pretensão minha usar a Clementina de Jesus para ser madrinha do meu filho. E nunca mais falei no assunto, e ela também não falou. Na casa da Clementina eu entrava a qualquer hora, sem problema nenhum. Uma vez eu peguei aquele menino que batia prato, o João da Baiana. Que figura! Todo de branco. Também sentou no meu Fusca, eu digo: “Vamos lá na casa da Clementina”. Eu estava fazendo um ensaio

para a *Manchete*. Aí eu chego lá, a Clementina tá com um vestido amarelo lindo, fazendo comida [risos], dona de casa, com um negócio assim [aponta para a cabeça], não estava aquela do palco, mas para mim, nos meus olhos, essa coisa supernatural na pessoa endeusava ainda mais ela. Aí eu digo: “Olha quem eu trouxe”. Eles se conheciam, claro. Aí eu fiz uma fotografia dos dois, assim, amparados pela parede azul da casa dela.

E tem aquela, do pai do Cartola, uma das primeiras fotos que eu fiz com ele e com toda a família. Está o Carlos Cachaça, a mulher do Carlos Cachaça, a Dona Zica e uma menininha também.

Sérgio Cabral, por ser jornalista, me apresentou mais as santidades do que o poeta, me levou ao Moreira da Silva, Nelson Cavacquinho... Mas a minha gratidão, na aba do chapéu deles. Sou grato eternamente. São meus amigos.

Sérgio tá agora com Alzheimer, eu estou muito encorajado de revê-lo, mas poxa vida [emocionado]. Servimos o Exército juntos, com 19 anos, eu vi aquele homem sem barriga, sem aquelas... [risos] que ele tinha, bochechas, lindinho que ele era, com a metralhadora, ainda marchando.

Aí nos encontramos dois anos depois, eu já titular no *Última Hora*, e ele no *Diário Carioca*. Ele levou um susto, uma matéria na rua, e ele disse: “Ô, Firmo, cabo Firmo [risos], o que você tá fazendo aqui?”. E eu digo: “Eu que pergunto a você, cara, eu tô trabalhando no *Última Hora*”. E a amizade perdura até hoje, mas com esse agravamento aí, e eu não queria falar do Serginho, que eu peguei no colo e que tá preso, porra, essas conversas não têm que ter com ele. Não quero fazê-lo sofrer. Como é que eu vou visitar o Sérgio Cabral e não vou falar no Serginho? Vai ser difícil, né? Mas enfim.

O Hermínio, poxa vida, companheiro de copo. A gente bebeu muito nas noites de festas da igreja da Glória. E foi uma amizade assim... Muitas vezes ele me chamava, me botava num projeto dele, e a gente viajava pros lugares para fotografar *shows* e tudo mais – na Bahia, no Recife. Ele tá bem, mas a última vez que o vi eu me assustei, ele pare-

cia uma jamanta, assim [demonstra tamanho com as mãos], e com uma bengala. Ele era um homem bonito também, totalmente diferente daquele Hermínio, tudo isso me deixa com susto [emocionado] de visitar as pessoas, porque... Será que essas pessoas estão tristes, sabe? Eu não quero estar num ambiente triste, mas eu tenho que visitá-los. Eu vou visitá-los. Sem o Hermínio e sem o Sérgio, eu não teria entrado nisso. Eu não teria.

Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho em uma entrevista em 2011.

Cinema

Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho em uma entrevista em 2011.

O Zózimo, que belo homem, né? Aquele negriinho [risos], lindo de morrer, um belo não só espécie humana, mas também era muito bom ator, e ficamos amigos não sei por quê. Ah, José Medeiros! Ele tinha uma grande aproximação com José Medeiros, e José Medeiros me botou na fita. E ficamos amigos mesmo, ele também parou na minha, como eu parei na dele. Um belo dia, ele disse assim: “Walter, eu sei que você tem um grande problema com cinema, através da fotografia, que te roubou. Eu tenho um plano de fazer um filme sobre a chegada dos negros lá na praça Mauá, e pensei em convidar você pra ser o meu diretor de fotografia. Você não quer, não?”. Aí eu quase abracei aquele homem, e disse assim: “Posso beijar na sua boca?” [risos]. Não, não houve. É porque a gente era íntimo, nós éramos íntimos, a gente se gostava muito e... e fui lá, ficamos mais ou menos o quê? Uma produção rápida de 15 minutos, não durou dez dias, talvez 15 no máximo. E foi um contato como eu queria, assim, com poucas pessoas, éramos uma equipe de cinco a seis pessoas talvez. E foi superlegal. Eu tenho esse filme, que ele me mandou, atendendo a pedidos.

Então, essa coisa do cinema. Quando comecei a fazer fotografia, mesmo com toda a paixão, a minha escala era o cinema. A fotografia era apenas um degrau para ascender ao cinema. Para vocês terem uma ideia, com

meus 15, 16 anos, ali no coreto do Méier, eu assisti àquele filme *Janela indiscreta*, do Hitchcock. Eu vi seis vezes aquele filme, assim, em 15 dias. Eu tava jogado no cinema, eu queria ser o Walter Carvalho, eu já falei sobre isso com ele [risos]. Até que um dia eu percebi que o movimento de 24 quadros por segundo, que dá o movimento, eu achei que não era a minha, não, porque tudo que está em movimento a gente tem a percepção de que a realidade é a mesma.

Nada vai te fazer dizer: “Ai, que fotografia de cinema!”. A não ser quando é um filme de um diretor como Antonioni, que tem uma bela história por trás pra contar, você fica preso a essas histórias, como os sonhos, o *Sonhos*, do Akira [Kurosawa], que eu já vi tantas vezes e sempre vou ver. Mas, na fotografia, na imagem parada, reside um mistério que é impossível a gente responder. A gente pode elucubrar. Vendo uma foto de Marc Ferrez em que tinha uma carruagem, uns cavalos parados e um homem, um homenzinho andando... Aí entra a imaginação, né? Eu pensei: “Onde estará agora esse homenzinho?”. Aquilo foi em 1907, 1910 [risos], eu queria ir muito além. Então, pontuando isso de que a imagem parada pra mim me resolve mais do que a imagem em movimento. Eu me emociono muito mais com a imagem parada porque eu elucubro, eu mergulho nela.

Admiro o Hitchcock. Notadamente, aquele cinema mágico, da época do Antonioni. Todos eles me faziam pensar. Eu saía do cinema com vontade de ver de novo, pelos diálogos principalmente. E por alguns enquadramentos audaciosos do câmera e do diretor de fotografia. Aí vêm os clássicos, John Ford, pela coisa épica, cinema americano. No Brasil, claro, Glauber Rocha, que, pra mim, no início, eu não entendia nada daquilo, mas depois, mais maduro, dez anos, 15 anos depois, fui rever tudo e adorei. O Nelson Pereira dos Santos, com *Vidas secas*, ah, aquele filme, meu Deus do céu, *show* de fotografia. Tem o *Paris, Texas*, nossa senhora! Que estupenda cor, que estupenda fotografia e que história dramática – aquele homem, nossa senhora, que coisa aquilo! Interessante o cinema ja-

ponês também, gosto dos franceses, dos italianos, nossa! Giulietta Masina, é isso? Ah, aquele filme circense que ela faz, *Noites de Cabiria*, ai meu Deus, que coisa! Jamais vou me cansar de ver aquele filme. Que história e que apresentação dela como atriz.

A fotografia nos cultos religiosos de matriz africana

É, eu tive incursões lá, sim [Umbanda], frequentei lugares... Eu não tenho como receber. Eu gostava de ir a esses lugares, eu gosto ainda, só que foi uma fase, isso já tem uns 15 para 20 anos. Eu frequentava também com intenções de marcar minha fotografia naquele espaço. E fiz muito isso. Alguns anos, fiquei amigo do dono da casa, da esposa dele também, que trabalhava lá. E eu, de uma forma afetiva, frequentava também por causa deles. Mas eu estava naquela fase, vocês entendem. Hoje eu não estou frequentando mais. Mas isso não quer dizer que me afastei definitivamente, não. Uma hora dessas vai me dar vontade e vou, porque geralmente são lugares longe. E eu fico com uma preguiça de ir a lugares longínquos assim. De ter que voltar tarde, realmente acaba tarde.

Não cheguei a conhecer o Joãozinho da Gomeia. Mas conheci Olga do Alaketu, na Bahia. Mãe espiritual do Emanuel [Araujo], lá de São Paulo. [Mãe] Menininha não conheci também, mas conheci uma em Cachoeira, não era Menininha, não, morreu com 109 anos... mãe de santo. E foi muito engraçado, quando ela me conheceu, me disse assim: “O senhor sabia que o senhor para o tempo?”. Ela não me conhecia. “O senhor é um parador do tempo.” Eu fiquei assim, eu não falei nada para ela, porque o fotógrafo é um parador

do tempo. Dona Filhinha... lá de Cachoeira, na Bahia. Ela também saía naquelas festas anuais da Boa Morte, ela fazia parte. Poxa vida, uma mulher finérrima, pequenininha, do tamanho da minha avó, mais baixa do que eu, eu tenho 1,60 metro. Muito delicada comigo, sempre.

Eu sou muito intuitivo. Eu vou com indução, assim, de alguma coisa que me move, que eu não sei o que que é, e fico sem ter como responder isso com a afirmação, mas sempre que me deparava com coisas em torno, eu estava lá para fotografar ou pedindo: “Peraí, perai, não olha para mim”. Ou então, mesmo

sem ser fratura exposta, trabalhando com o movimento das pessoas dançando, acendendo uma vela, por aí.

Quando eu sei que não gostam de fotografia eu nem vou. Não quero ser agressivo. Entendo bem e respeito. A escola mágica do jornalismo me fez outro homem, outro ser, me fez observar e ter uma percepção assim, de antecipação, se eu vou receber um não, um talvez ou um sim. Eu sei, eu sinto. Eu não quero nada que a pessoa não queira. Agora, às vezes também sei roubar. Sabe, a pessoa não sabe que foi fotografada. Levo a foto comigo, ela não vai saber.

Nabor Jr. é jornalista, fotógrafo e editor da revista *O Melenick 2º Ato*

Breve cronologia de Walter Firmo

Andrea Wanderley

1937

Carioca do Irajá, Walter Firmo Guimarães da Silva nasce em 1º de junho, filho único dos paraenses José Baptista da Silva e Maria de Lourdes Guimarães da Silva. Segundo Firmo, foi criado “sob as estrelas suburbanas na altura do Méier”.

1952-1954

Começa a se interessar por fotografia e consegue sua primeira Rolleiflex. Faz um curso na Associação Brasileira de Arte Fotográfica (Abaf). Passa a fotografar a família e colegas de escola e bairro. Frequenta assiduamente a livraria e banca de revistas do aeroporto Santos Dumont, onde folheia revistas ilustradas internacionais, como *Life*, *Paris Match* e *Oggi*, analisando o trabalho de fotojornalistas estrangeiros, ao mesmo tempo que lê a revista *O Cruzeiro*, com trabalhos dos fotógrafos José Medeiros, Luciano Carneiro e Jean Manzon, entre outros.

1955-1959

Trabalha no jornal *Última Hora*, inicialmente como aprendiz e depois como fotógrafo profissional. Publica, entre 1957 e 1959, artigos semanais na coluna “Atrás do gol” deste jornal.

1957

Serve no 1º Regimento de Infantaria do Exército, onde conhece o jornalista e futuro crítico musical Sérgio Cabral, que reencontra, em torno de 1959, quando Cabral é repórter do *Diário Carioca*. Firmo credita a ele e ao compositor e poeta Hermínio Bello de Carvalho seu livre trânsito pelo mundo do samba.

1960

Começa a trabalhar no *Jornal do Brasil* no mês de janeiro, no momento de consolidação da reforma gráfica do jornal, a partir do qual a fotografia passa a ter forte protagonismo. Está presente na primeira página do jornal com grande destaque.

1961

Participa da primeira exposição nacional de fotojornalismo, no saguão do aeroporto Santos Dumont.

1963

Em 6 de agosto, nasce Aloísio Firmo, seu filho com Maria do Carmo.

1964

Publica a série de reportagens “100 dias na Amazônia de ninguém” no Caderno B do *Jornal do Brasil*, com textos e imagens suas. Por esse trabalho, recebe o Prêmio Esso de Reportagem de 1963, o terceiro conquistado por profissionais do *Jornal do Brasil*.

1965

Sai do *Jornal do Brasil* e passa a integrar a primeira equipe da revista *Realidade*, em São Paulo.

1966

Em abril, é lançada a revista *Realidade*. A reportagem “Brasileiros go home”, de Firmo e Luis Fernando Mercadante, publicada na primeira edição, rendeu à revista seu primeiro Prêmio Esso de Jornalismo. Volta para o Rio e vai trabalhar na revista *Manchete*. Vendo os ensaios fotográficos do fotógrafo norte-americano David Drew Zingg, publicados na revista, passa a dedicar-se à cor, na qual se tornará um virtuoso.

1967

Em 5 de janeiro, nasce Eduardo Firmo, seu filho com Dionéia. Realiza suas icônicas fotografias de Pixinguinha, no quintal da casa do músico, durante a produção de uma matéria para a revista *Manchete*, com o então repórter Muniz Sodré. É correspondente, durante cerca de seis meses, da Editora Bloch, em Nova York, realizando reportagens



nos EUA, México, Canadá, Jamaica, Haiti, República Dominicana, Porto Rico e outros países do Caribe. Influenciado pelo movimento *black power*, deixa seu cabelo crescer no estilo *black is beautiful*. Ao retornar ao Brasil, passa a atuar de forma mais intensa no combate à discriminação racial, por meio da construção de imagens icônicas de importantes nomes da cultura negra e da permanente valoração da população negra do país em seu trabalho fotográfico.

1971

É citado no verbete “Fotografia” da Enciclopédia Britânica. Sai da revista *Manchete* e torna-se *freelance*.

1972

Começa a fotografar para a indústria fonográfica e inicia sua pesquisa fotográfica sobre as festas do folclore brasileiro. Trabalha na revista *Veja* como *freelance*.

Walter Firmo, em foto de Ateneia Feijó, Rio de Janeiro, RJ, 1964: “100 dias na Amazônia de ninguém I”, *Jornal do Brasil*, 07.01.1964; Walter Firmo, em foto de Claus Meyer, Rio de Janeiro, RJ, 1977



1973

Com Klaus Mayer e Sebastião Barbosa, funda a agência Câmera 3, da qual sai em 1974. Entre 1973 e 1982, é premiado sete vezes no Concurso Internacional de Fotografia da Nikon.

1974

De 1974 a 1979, trabalha na revista *Veja*. Lançamento do livro *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, de Sérgio Cabral com fotos de Walter Firmo e prefácio de Lúcio Rangel, pela Editora Fontana.

1979-1980

Trabalha cerca de nove meses na revista *Tênis Esporte*, da Rio Gráfica, sendo o autor da fotografia de capa da primeira edição: Pelé com duas bolas de tênis no lugar dos olhos.

1979

Fotografa Clementina de Jesus na casa em que a cantora vivia em Lins de Vasconcelos.

1981-1984

Como *freelance*, trabalha para estatais, como Furnas e Petrobras, e também para a indústria fonográfica.

1982

Com os fotógrafos Cafí, Pedro de Moraes e Miguel Rio Branco, lança uma edição de 24 cartões-postais em preto e branco sob o título *Os brasileiros*, com prefácio de Darcy Ribeiro.

1983

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é realizada *Ensaio no tempo*, exposição retrospectiva de 25 anos de carreira do fotógrafo. Sob a curadoria de Zeka Araújo, são exibidas 200 fotografias em cores e em preto e branco. A exposição é apresentada em São Paulo, Fortaleza, Buenos Aires, Curitiba, Havana e Cabo Verde.

1984

Coordena a Oficina Fotográfica da III Semana Nacional de Fotografia, em Fortaleza, e a oficina *Como fazer uma reportagem*, no III Colóquio Latino-Americano de Fotografia, em Havana, Cuba.

1985

A convite de João Farkas, na época chefe da editoria de fotografia da *IstoÉ*, começa em julho a trabalhar na sucursal carioca da revista, até julho de 1986. Fotografa personalidades como Paulo Moura e Celso Furtado. Na *IstoÉ* de 31 de julho de 1985, publicação da matéria “Quando explode a vida”, sobre Arthur Bispo do Rosário, primeira reportagem sobre o artista na grande imprensa.

Ganha o Prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro na categoria Fotografia, pela “sensibilidade de suas fotografias, em especial, a poética do povo brasileiro e sua realidade”.

1986

É nomeado pelo ministro da Cultura, Celso Furtado, diretor do Instituto Nacional de Fotografia, da Funarte, cargo que exercerá até 1991. Em Paris, é inaugurada, em novembro, a exposição *Espelho rebelde: fotografia brasileira contemporânea*, durante o festival Mês da Fotografia em Paris, com curadoria de Pedro Vasquez, que reúne 12 fotógrafos, Firmo entre eles. A mostra é apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1990.

1987

Nomeado conselheiro do Conselho Nacional do Direito Autoral.

1989

Publicação de *Walter Firmo – Antologia fotográfica*, pela Editora Dazibao.

1990

Vai para Áquila, na Itália, para acompanhar a apresentação de artistas brasileiros, como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, no Festival Ecológico Último Grito. Firmo e o artista plástico Rubens Gerchman realizam exposições em Moscou, em setembro.

1991

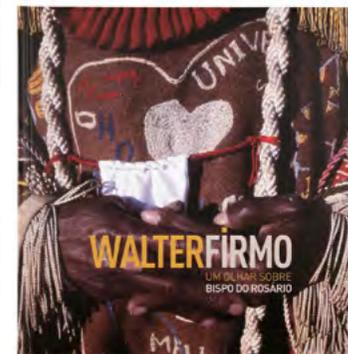
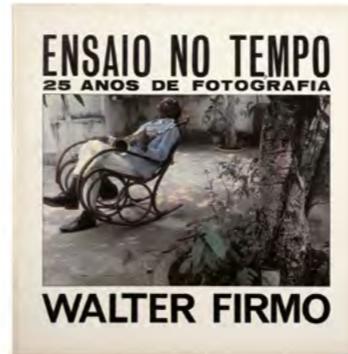
Volta a trabalhar como *freelance*. Na primeira exposição da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia, são reunidas produções de diversos fotógrafos, dentre eles Bob Wolfenson, Claudia Andujar, Mario Cravo Neto, Maureen Bisilliat, Otto Stupakoff, Sebastião Salgado e Walter Firmo. Depois de expostas na mostra, as imagens são incorporadas à coleção, que integra o acervo do Masp.

1992

Começa a ensinar fotografia na FotoRiografia, escola dirigida por Ivan Lima no Rio de Janeiro.



“Na música popular quem samba fica”, *Manchete*, 04.11.1967; *Revista Fotoptica*, n. 117 – 1984; *Ensaio no tempo – 25 anos de fotografia* Walter Firmo, 1983; *Walter Firmo – Antologia fotográfica*, 1989; *Firmo fotografias*, 2005; *Walter Firmo – Um olhar sobre Bispo do Rosário*, 2013



Em homenagem ao centenário do escritor Graciliano Ramos, realiza uma exposição na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com fotografias que refazem o trajeto do escritor em Maceió, Palmeira dos Índios e Quebrângulo. No Festival de Junho de Zurique, é apresentada exposição de diversos fotógrafos brasileiros, dentre eles Firmo e Rogério Reis. Participa do Festival Fotofest em Houston, EUA. Associa-se aos fotógrafos Ana Jobim, Luiz Garrido e Peter Feibert na agência Econews Brasil.

1993

Entre junho e dezembro, viaja de Parintins à ilha de Marajó, na região amazônica, para retratar o povo e a natureza. O resultado é mostrado na exposição *Ribeiros amazônicos*, em Belém, e depois no Rio de Janeiro. Criação do Projeto Foto in Cena, a partir do encontro de fotógrafos durante curso ministrado por Firmo. Ao longo dos anos,

o projeto realiza eventos, organiza uma escola e uma agência de fotos. Lançamento do livro *Cadeia*, sobre Graciliano Ramos, escrito por Clara Ramos, filha do escritor, e ilustrado com fotografias de Walter Firmo.

1994

Participa da exposição *Ruas do Rio – Caminhos da história*, no Centro Cultural Banco do Brasil. Leciona no curso de jornalismo da Faculdade Cândido Mendes e também na Escola Foto in Cena, hoje Ateliê da Imagem. Inauguração das exposições individuais *Achados e perdidos*, na Galeria Cândido Mendes, e *Paixão e morte segundo Walter Firmo*, no Centro Cultural da Light, ambas no Rio de Janeiro. Curador do 1 Salão Finep de Fotojornalismo.

Reintegrado à Funarte, volta a trabalhar na área de fotografia, aposentando-se em 2007. Participa da exposição coletiva *O negro brasileiro*, na Universidade de Miami, Flórida.

1995

Sus obras participam da exposição *Fotografia contemporânea brasileira*, da coleção Joaquim Paiva, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Faz parte do primeiro grupo que deixou registradas suas mãos no concreto do Muro da Fama do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, juntamente com Anselmo Duarte, Paulinho da Viola, Emilinha Borba e Jô Soares.

1996

Publicação do livro *Nas trilhas do Rosa*, pela Editora Scritta, com fotos de Firmo e texto do jornalista Fernando Granato. Eles refizeram as andanças do escritor Guimarães Rosa pelo sertão de Minas Gerais, usando como guia a caderneta de notas levada pelo escritor em suas viagens.

1997

Exibição do filme *O Brasil de Walter Firmo*, de Ana Lopes, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, durante o Festival Nacional/Brasilidade. São realizadas as exposições individuais *O Brasil de Walter Firmo*, na Galeria Arte Hoje, no Rio de Janeiro, e *Pixinguinha e outros batutas*, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo.

1999

Vive seis meses em Paris, como parte do prêmio da Bolsa de Artes do Banco Icatu. Nos dois primeiros meses, estuda francês e, nos quatro seguintes, sai diariamente flanando e fotografando a cidade. Os registros são mostrados no ano seguinte na exposição *Paris, parada sobre imagens*, realizada na Galeria Debret em Paris.

2000

Curador do Módulo de Fotografia Contemporânea na

mostra *Negro de corpo e alma*, na Exposição do Redescobrimento Brasil + 500 anos, no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Em outubro, inauguração da exposição *Inéditos de Walter Firmo*, na Galeria Câmara Clara, no Rio de Janeiro.

2001

Ministra a aula inaugural da oficina de fotografia, na Casa das Artes da Mangueira. No Museu Histórico Nacional, participa da exposição coletiva *Negras memórias, memórias de negros – O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*, organizada por Emanuel Araujo e apresentada no ano seguinte na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. Lançamento do livro *Paris: parada sobre imagens*, editado pela Funarte, com fotografias de Firmo, seguido por exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo e, no ano seguinte, em Brasília, Belém e Vitória.

2002

Lançamento do curta-metragem *Pequena África*, idealizado e dirigido por Zózimo Bulbul, do qual Firmo foi o diretor de fotografia. Entre 2002 e 2007, frequenta e fotografa cultos religiosos de matriz africana.

2003

Abertura da exposição individual *Um passeio pela nobreza*, na Pequena Galeria 18, no Rio de Janeiro, com flagrantes de vários artistas da música popular brasileira, como Cartola, Chico Buarque, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola e Pixinguinha. Firmo e o fotógrafo Haruo Ohara são homenageados na exposição da coleção Pirelli/Masp, na Casa França-Brasil.

2004

Recebe a Comenda da Ordem do Rio Branco, concedida pelo Ministério das Relações Exteriores, e a Comenda da Ordem do Mérito Cultural,

concedida pelo Ministério da Cultura. Promove *workshops* de fotografia na França e em Cuba, quando produz o ensaio fotográfico *Românticos de Cuba*. No Centro José Bonifácio, na Gamboa, Rio de Janeiro, é um dos fotógrafos da exposição *Dez artistas nota dez*.

2005

Lançamento do livro *Firmo fotografia* pela Editora Bem-Te-Vi, organizado por Lélia Coelho Frota. A exposição *Impressões digitais*, na Galeria do Centro de Cultura e Comunicação do Senac no Rio de Janeiro, apresenta fotografias digitais produzidas por Firmo durante uma viagem para o sul do Brasil. Recebe a Comenda Orilaxé 2005, concedida pelo Afro Reggae Grupo Cultural, em virtude do trabalho dedicado à negritude brasileira.

2006

Concede entrevista para a série *Depoimentos*

para a posteridade, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Participa da exposição *Black Is Beautiful*, na Bienal Internacional de Fotografia de Amsterdã.

2007

No Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, é curador e um dos expositores da mostra *No ventre azul e branco – Tempo de Iemanjá*. Na Galeria de Arte LGC Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, exposição reúne trabalhos inéditos, em comemoração aos 50 anos de carreira. Lançamento do livro *Álbum de retratos: Walter Firmo*, pela Editora Mauad, organizado por Cora Rónai.

2008

Publica o livro *Brasil: imagens da terra e do povo*, editado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e organizado por Emanuel Araujo. Curador do

livro *África em nós*, lançado pela Editora Assaoc. Exposição *Corpo e alma*, na Galeria Imã, de São Paulo.

2010

Participa do Festival *Back 2 Black*, na Estação Leopoldina, no Rio de Janeiro.

2012

Nomeado embaixador do turismo do Rio de Janeiro.

2013

Publicação do livro *Walter Firmo – Um olhar sobre Bispo do Rosário*, pela Nau Editora, organizado por Flávia Corpas.

2018

Exposição *O Brasil que merece o Brasil*, no Centro Cultural Vale, em São Luís, Maranhão. Em maio, o arquivo fotográfico de Walter Firmo, com cerca de 140 mil imagens, passa a estar abrigado em regime de comodato no Instituto Moreira Salles.

2019

Inicia os trabalhos de organização do acervo no Instituto Moreira Salles e grava os primeiros depoimentos sobre sua vida e trajetória, em vídeos produzidos pelo fotógrafo Egberto Nogueira.

2020-2021

Recluso durante a pandemia, continua a trabalhar intensamente de forma remota na organização de seu acervo. Em paralelo, compartilha nas redes sociais fotografias produzidas com seu telefone celular.

2022

Exposição e catálogo *Walter Firmo – No verbo do silêncio a síntese do grito*, no IMS Paulista, em comemoração aos seus 70 anos de prática fotográfica ininterrupta.



Paraíba, dono da palafita,
conforma-se com a sorte
e diz que Jesus não
permitirá que as
águas levem sua casa.

Sobre as obras em exposição

Todas as imagens desta publicação integraram a exposição *Walter Firmo – No verbo do silêncio a síntese do grito*, realizada no IMS Paulista de 30 de abril a 11 de setembro de 2022, com exceção das imagens das páginas: 12, 13, 16, 17, 79, 80, 120 (imagem 4), 230, 234, 238, 245 (imagens 1 e 3) e 247 (imagens 1-3). As imagens de referência abaixo, nesta página e na seguinte, com os respectivos dados das obras que representam, complementam a relação de obras que integraram a exposição.

AUTORIA, PROCEDÊNCIA E TÉCNICA

Todas as obras discriminadas no parágrafo anterior são de autoria de Walter Firmo, com exceção daquelas nas páginas 15 e 250 (imagens 5 e 6).

Todas as obras pertencem à coleção Walter Firmo, em comodato no acervo do Instituto Moreira Salles, com exceção das representadas nas páginas 43, 56, 57, 59, 104 (imagem 2), 105, 136, 137, 139, 151, 157, 158, 159, 167, 169, 181 (imagem 2), 250 (imagem 12) e 251 (imagens 1 e 4), que pertencem à coleção pessoal do autor.

As obras representadas nas páginas 2, 77, 78, 81-83, 85-97, 99-104 (imagem 1), 106-109, 111-113, 117, 203-211, 213-217 (imagem 1), 218, 219, 212, 250 (imagens 1-3 e 5-7), 251 (imagens 5 e 6) são fotografias analógicas em gelatina e prata sobre

papel de fibra. As obras representadas nas páginas 114, 115, 118-120 (imagens 1, 2 e 3), 121-123, 251 (imagens 7-13) são fotografias analógicas em gelatina e prata sobre papel resinado. As obras representadas nas páginas 9, 24, 37, 39, 40, 42-48, 50-54, 58, 60-64, 66-70, 72, 73, 75, 125, 126, 129-137, 139, 140, 142-147, 149-151, 153-155, 161-167, 169-177, 179-183, 185-191, 196-199, 201, 217 (imagem 2), 225 e 250 (4 e 8-12) são impressões digitais em jato de tinta com pigmentos minerais sobre papel Fine Art de fibra de algodão. As obras representadas nas páginas 192-195 são impressões digitais em jato de tinta com pigmentos minerais sobre filme translúcido de poliéster. As obras representadas nas páginas 56, 57, 59 e 157-159 são fotografias coloridas em processo Cibachrome. As obras representadas nas páginas 167 e 251 (imagem 4) são impressões digitais em jato de tinta com pigmentos minerais sobre papel Fine Art de fibra de algodão a partir de registros nato-digitais. As demais obras são impressões analógicas ou digitais a partir de filmes fotográficos diapositivos, para as imagens em cor, e filmes fotográficos em preto e branco, para as imagens em preto e branco. Todas as obras são tiragens posteriores com supervisão do autor, com exceção das tiragens originais representadas nas páginas: 56, 57, 59, 104 (imagem 2), 105, 114, 115, 118-123, 136, 137, 139, 157-159 e 251 (imagens 7-13).



Kaoru Higuchi
Comemoração pela
conquista do Prêmio
Esso de Fotografia,
Rio de Janeiro, RJ, 1964



Casamento no
povoado de Iauaretê,
Alto Rio Negro, AM, 1963



Arthur Bispo do Rosário
na Colônia Juliano Moreira,
Rio de Janeiro, RJ, 1985



Arthur Bispo do Rosário
na Colônia Juliano Moreira,
Rio de Janeiro, RJ, 1985



Walter Firmo e sua prima
(Francis Guimarães),
Rio de Janeiro, RJ, 1956



Rio de Janeiro, RJ, 1955



Enchente na
praça da Bandeira,
Rio de Janeiro, RJ, c. 1957



Kaoru Higuchi
Comemoração pela
conquista do Prêmio
Esso de Fotografia,
Rio de Janeiro, RJ, 1964



Martinho da Vila
(Martinho José Ferreira),
Rio de Janeiro, RJ, 1995



Djavan (Djavan Caetano
Viana), Rio de Janeiro,
RJ, 1986



Antônio Mulato (Antônio
Benedito da Conceição),
Nossa Senhora do
Livramento, MT, 2016



Morena (Gonçalina
Teodora da Conceição),
Nossa Senhora do
Livramento, MT, 2016



Festa do Divino, Alcântara,
MA, 1972



Circo Mambembe, Sabará,
MG, 1972



Fila de banco, Parnaíba,
PI, 2021



Belo Horizonte, MG,
c. 2000



Alaíde Conceição, dona do
restaurante Alaíde do Feijão
no Pelourinho, Salvador, BA,
c. 2003



Pedra em Lajedo de
Pai Mateus, Cabaceiras,
PB, c. 2010



Havana, Cuba, c. 1990



Cuba, c. 2005



Santa Clara, Cuba, c. 2005



Santiago de Cuba, Cuba,
c. 2005



Pixinguinha, Rio de Janeiro,
RJ, 1967

Walther Moreira Salles (1912-2001) – Fundador

Conselho
João Moreira Salles – Presidente
Fernando Moreira Salles – Vice-presidente
Pedro Moreira Salles – Conselheiro
Walther Moreira Salles Jr – Conselheiro

Diretoria
Marcelo Mattos Araujo – Diretor-geral
João Fernandes – Diretor artístico
Jânio Francisco Ferrugem Gomes - Diretor executivo

Artes Visuais
Heloisa Espada Rodrigues Lima (Coordenação), Beatriz Matuck.

Biblioteca e Cursos de Fotografia
Miguel Del Castillo (Coordenação), Vânia Aparecida de Jesus dos Santos (Supervisão), Bruna Acylina Gallo, Bruna Pacheco Marques, Danny Mathias Lins, Leonardo Vieira.

Centro Cultural IMS Paulista e Planejamento de Programação e Eventos
Joana Reiss Fernandes (Coordenação), Daniela Viegas Marcondes, Gabriela Caetano D'Amoreira (Supervisão), Raquel Monteiro Lehn

Hashimoto, Roberta Costa Val (Supervisão), Celina Yamauchi, Juliano Matteo Gentile (Consultoria), Amanda Cristina Tamborim, Amaré Yndio, Ana Clara da Costa, Andressa Palomo Balarin, Ariadne Moraes Silva, Bruna Lisboa de Sousa Oliveira, Carla Aparecida Carretoni Brandão da Silva, Cauê Guimarães Nascimento, Cecília Siqueira Araújo, Dani Anjos, Elio Buoso Cones, Elton Virginio da Costa Silva, Eugênio Chaves Nakayama, Fabiana Martins Amorim, Flor Antonieta Avariano Hernandez, Gabriela Lima da Silva, Georgia Ramos de Oliveira, Jackson Santos Pereira, Julie Leite Pereira, Livia Spósito Biancalana, Luanda da Silva, Lucas Gonçalves de Souza, Luis Miguel Conteras Padron, Marcos de Almeida Messias, Natália de Jesus Santiago, Núbia Narciso de Azevedo, Raimundo Hermínio dos Santos, Ricardo Elias Militão, Sabrina Fernanda Karolline Ferreira, Sebastião Ribeiro da Silva, Sonia Xavier, Stefanni Melanie Silva, Wilson Roberto Lopes dos Santos.

Centro Cultural IMS Poços
Haroldo Paes Gessoni (Coordenação), Teodoro Stein Carvalho Dias (Consultoria), Cláudia Maria Cabral, Cristiane

Loiola Zanette, Gilmar Tavares, Marcelo Alexandre Faria Leme, Vivaldi Bertozzi.

Centro Cultural IMS Rio
Elizabeth Pessoa Teixeira (Coordenação), Lúbia Maria de Souza, Luiz Fernando da Silva Machado, Maria Azevedo Moretto, Wagner Frasão da Silva (Supervisão), Adriano Brito dos Santos, Alain Setúbal Manso, Alexsandro Almeida da Silva, Amanda Fernandes de Barcellos, Bianca Vieira Beserra, Carla de Melo Torres, Carlos Augusto Ferreira de Lima, Cícero Teixeira dos Santos, Davi Barbosa Izidro, Edmar dos Santos de Brito, Eliana Lúcia de Souza, Irinea Aparecida Pires de Brito, Jairo Soares da Silva, Lucas Souza dos Santos, Rafaela Soares de Lima, Reginaldo Pereira do Nascimento, Renata Barcellos de Paula, Robert Gomes Pinto, Rosana Inácio Carneiro Tavares, Tereza Cristina Maximiano Nascimento.

Cinema
Kleber Mendonça (Coordenação), Lígia Ribeiro da Costa Gabarra, Thiago Gallego Cunha.

Comunicação e Marketing
Marília Scalzo (Coordenação), Gustavo de Gouveia Basso, Marcela Antunes de Souza, Marcell

Carrasco David, Mariana Mendonça Tessitore, Robson Figueiredo da Silva.

Controladoria
Fernando Malics (Coordenação), Adriana Rosa da Silva Rufino, Arnaldo dos Santos de Almeida, Cecília Ribeiro de Carvalho, Rogério Cossero.

Inclusão e Diversidade
Viviana Santiago (Coordenação).

Editorial
Samuel de Vasconcelos Titan Junior (Coordenação), Acássia Valéria Correia da Silva (Supervisão), Denise Cristina de Pádua, Flávio Cintra do Amaral.

Educação
Renata Bittencourt (Coordenação), Ana Luiza de Abreu Cláudio, Janis Pérez Clémen, Maria Emília Tagliari Santos (Supervisão), André Luiz dos Santos Bispo, Anna Clara Monteiro Hokama, Beatriz Abade, Felipe José Ferraro, Isabela Magalhães Santos Brasileiro, Jhonny Medeiros Miranda, José Adilson Rodrigues dos Santos Júnior, Leandro Mizael Duarte Gonçalves, Letícia Pereira de Souza, Rafael Braga Lino dos Santos.

Financeiro
Antônio Carlos Mezzovilla Gonçalves (Coordenação),

Fernando Garcia dos Santos de Paula, Marcos Pereira da Silva, Sergio Luiz Arantes, Silvana Aparecida dos Santos.

Fotografia
Sergio Burgi (Coordenação), Cassio Loredano (Consultoria), Aílton Alexandre da Silva, Alessandra Coutinho Campos, Alexandre Delarue Lopes, Andrea Câmara Tenório Wanderley, Ileana Pradilla Ceron, Joanna Barbosa Balabram, João Gabriel Reis Lemos, Josiene Dias Cunha, Mariana Newlands Silveira, Martim Passos, Pâmela de Oliveira Pereira, Rachel Rezende Miranda, Tatiana Novas de Souza Carvalho, Thaiane do Nascimento Koppe.

Fotografia Contemporânea e Revista *Zum*
Thyago Nogueira (Coordenação), Ângelo Augusto Manjabosco, Carlos Eduardo Sampaio Franco, Daniele Queiroz, Rony Maltz.

Gestão de Acervos
Millard Wesley Long Schisler (Coordenação), Fabiana Costa Dias, Maria Sílvia Pereira Lavieri Gomes.

Núcleo Digital
Joanna Americano Castilho (Coordenação),

Anna Carolina Pereira Rocha, Carolina Filippo do Nascimento, Daniel Sias Veloso, Guilherme Gomes Guimarães, Marcele de Oliveira Gonçalves, Marcelo Hein de Andrade e Silva, Nrishinro Vallabha das Mahe, Reginaldo Carvalho da Silva Júnior, Thais Maciel Berlinsky, Wallace Amaral Primo Correa.

Núcleo de Catalogação e Indexação
Roberta Mociaro Zanatta (Supervisão), Ana Clara Ribeiro Campos Maio, Charlyne Scaldini, Vanessa Matheus Cavalcante.

Núcleo de Preservação e Conservação
Maria Clara Ribeiro Mosciaro (Supervisão), Edna Kátia Gaiardoni, Guilherme Zozimo Teixeira Dias, Jéssica Maria da Silva, Luiz Henrique da Silva Soares, Marina de Castro Novena Correa.

Iconografia
Júlia Kovensky (Coordenação), Gustavo Aquino dos Reis, Jovita Santos de Mendonça, Mayra Cristina Lopes Cortês.

Internet
Alfredo Ribeiro (Coordenação), Anna Paula de Carvalho Ibrahim, Daniel Pellizzari, Daniela França, Fábio Montarroios,

Fernanda Pereira, Laura Klemz, Laura Liuzzi, Maria Clara Villas, Nani Rubin, Sendy Lago Araújo.

Jurídico
Ji Hyun Kim (Coordenação), Thais Yamamoto.

Literatura
Rachel Valença (Coordenação), Eucanaã Ferraz (Consultoria), Bruno Cosentino, Danilo de Oliveira Bresciani, Elizama Almeida de Oliveira, Jane Leite Conceição Silva, Kátya de Sá Leitão Pires de Moraes, Manoela Purcell Daudt D'Oliveira.

Logística, Empréstimos e Licenciamentos
Bianca Mandarinó (Supervisão), Odette Jerônimo Cabral Vieira (Consultoria), Ake Marc Albert Adje, Nadja dos Santos Silva, Vera Lúcia Ferreira da Silva Nascimento.

Música
Bia Campello Paes Leme (Coordenação), Miguel Angelo de Azevedo “Nirez” (Consultoria), Elias Silva Leite, Euler Picanço de Araújo Gouvea, Fernando Lyra Krieger, Isadora Cirne.

Produção de Exposições
Camila Goulart (Supervisão), Livia Ferraz, Márcia Vaz, Maria Paula Ribeiro Bueno, Marina Marchesan.

Rádio Batuta
Luiz Fernando Rezende Vianna (Coordenação), Joaquim Ferreira dos Santos (Consultoria), Filipe Di Castro, Mário Tavares.

Recursos Humanos
Sirlei Marinho Paulino (Coordenação), Raquel Aparecida Barbosa Santos Correa, Sandra Maria de Carvalho da Silva. Revista *serrote*
Paulo Roberto Pires (Coordenação), Guilherme Freitas.

Tecnologia da Informação
Eliane de Castro Lima (Coordenação), André Roberto Felipe, Maurício Adriano Oliveira dos Santos.

Estagiáries
Alanis Batista dos Reis Santos, Amanda do Nascimento Pereira, Beatriz Carvalho Schreiner, Fábio Ferreira Alencar, Guilherme dos Santos Silva, Manuela Dantas Coelho, Marina Rigolletto, Monique Santana de Oliveira Sousa, Suzane Mayer Varela da Silva.

Aprendiz
João Carlos de Souza Brito.

Publicado por ocasião da exposição *Walter Firmo – No verbo do silêncio a síntese do grito*,
CCBB-RJ: novembro de 2022 a março de 2023
CCBB-DF: abril a junho de 2023
CCBB-BH: julho a setembro de 2023

Fotos: © Walter Firmo

Realização CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL	Organização INSTITUTO MOREIRA SALLES	Produção TISARA ARTE PRODUÇÕES	CATÁLOGO	FILME	AGRADECIMENTOS	CRÉDITOS DAS IMAGENS
Patrocínio BANCO DO BRASIL	Curadoria SERGIO BURGI	Coordenação Geral de Produção MAURO SARAIVA	Organização SERGIO BURGI	<i>Pequena África</i> (Brasil, 2002), 14 minutos	Biza Vianna, Centro Afro Carioca de Cinema, Coleção de Arte Visual do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Eduardo Firmo, Egberto Nogueira/ imafotogaleria, família de Walter Firmo, Janice Pimentel, Marcio Scavone, Maria do Livramento Machado, Museus Castro Maya/Ibram, Nabor Jr. e Wagner Firmo	capa Capoeira no mercado São Joaquim, Salvador, BA, déc. 2000 p. 2 Marcio Scavone Walter Firmo, São Paulo, SP, c. 2010 © Marcio Scavone pp. 228-229 (nota de conteúdo) As imagens presentes nestas páginas são fotogramas integrantes de tiras de filmes fotográficos negativos em preto e branco do arquivo de Walter Firmo e evidenciam a relação de proximidade e mesmo intimidade do fotógrafo com os retratados, todos grandes nomes da música popular no Brasil, a saber (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Ataulfo Alves, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Ismael Silva, Cartola, Sergio Cabral, Candeia, Milton Nascimento, Johnny Alf, Elza Soares e Paulo Moura.
	Curadoria Adjunta JANAINA DAMACENO GOMES	Produção Executiva ANDRÉ FERNANDES	Produção editorial NÚCLEO EDITORIAL IMS	Direção e roteiro ZÓZIMO BULBUL		
	Assistente de Curadoria ALESSANDRA COUTINHO	Projeto Expográfico e Identidade Visual BLOCO GRÁFICO	Projeto gráfico BLOCO GRÁFICO	Coordenação de produção BIZA VIANNA		
	Pesquisa ANDREA WANDERLEY	Assessoria de Imprensa BEATRIZ CAILLAUX MIDIARTE COMUNICAÇÃO	Preparação e revisão de textos ANA PAULA MARTINI ANDRESSA VERONESI LIA FUGITA	Direção de fotografia WALTER FIRMO		
	Consultoria WALTER FIRMO	Iluminação BELIGHT	Digitalização e tratamento de imagens NÚCLEO DIGITAL IMS	Produção ECORIO PRODUÇÕES E PROMOÇÕES LTDA.		
	Ampliações e Impressões NÚCLEO DE FOTOGRAFIA E NÚCLEO DIGITAL IMS	Montagem KBEDIM				
	Projeto Educativo NÚCLEO EDUCATIVO IMS	Projeto Educativo SAPOTI				
		Transporte MILLENIUM TRANSPORTES				

F525

Firmo, Walter (1937-)

Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito / organização Sergio Burgi; textos Sergio Burgi, Janaina Damasceno e Walter Firmo; apresentação João Fernandes e Marcelo Araújo. – São Paulo: IMS: CCBB, 2022. 256 pp: il., fots.

ISBN 978-65-88251-06-5

1. Firmo, Walter (1937-).

2. Catálogos 3. Exposições.

4. Fotógrafos brasileiros.

5. Retratos. 6. Fotografia documentária. I. Título. II.

Burgi, Sergio (organização).

III. Damasceno, Janaina

(texto). IV. Fernandes, João

(apresentação). V. Araújo,

Marcelo (apresentação)

CDU 77(81)

CDD 770.9281

Bibliotecária responsável:

Vania Santos – CRB8 -5039

Envidamos todos os esforços para identificar e localizar detentores dos direitos de imagem das pessoas retratadas aqui publicadas, e agradecemos toda informação suplementar a respeito.

Este catálogo foi impresso
na Ipsis Gráfica e Editora
no papel Eurobulk 135 g/m².
As fontes utilizadas
foram Silva e Manuka.

“Negro, [Walter] Firmo foi enviado inúmeras vezes por editores e chefes de redação a fotografar os grandes nomes da cultura negra brasileira, cuja visibilidade o racismo dominante tolerava, sobretudo na música ou no desporto. Firmo aproveitou todas essas oportunidades para construir um projeto de vida e de trabalho que induzisse, nas suas palavras, ‘orgulho, altivez e dignidade aos negros brasileiros’, [...] exemplificando no seu fazer uma peculiar teoria da fotografia, que soube construir enquanto crítica da noção de realidade e objetividade fotográficas, combatendo qualquer pretensão de uma neutralidade fotográfica num mundo onde tão pouco a neutralidade existe. Em cada fotografia, Firmo convida o espectador à ‘reflexão imediata sobre a realidade exibida e sobre o próprio ato de fotografar’, consciente de que ‘o poder do olhar deve influenciar as pessoas porque o ato de fotografar tem que ser político, e não um mero acaso instantâneo’. [...] Toda a sua vida e todo o seu trabalho são um ensinamento único para aprendermos, através do seu olhar, a desajustar a realidade para reajustar o Brasil.”

MARCELO MATTOS ARAÚJO
JOÃO FERNANDES

organização
SERGIO BURGI

textos
ANDREA WANDERLEY
JANAINA DAMACENO GOMES
JOÃO FERNANDES
NABOR JR.
MARCELO MATTOS ARAÚJO
SERGIO BURGI
WALTER FIRMO



ISBN 978-65-88251-06-5

Produção

| TISARA

Apoio



CULTURA E
TURISMO



MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

Realização

IMS

InstitutoMoreiraSalles

