

VALÉRIA GARCIA

Obra fotográfica seleccionada (1995-2018)

VALÉRIA GARCIA

Obra fotográfica selecionada (1995-2018)

Organização de Dirceu Villa

© Valéria Garcia, 2023

Organização: Dirceu Villa
Edição: Bárbara Tanaka e Guilherme Conde Moura Pereira
Fotografia de capa: Dirceu Villa
Preparação de texto: Bárbara Tanaka
Revisão: Guilherme Conde Moura Pereira

Capa e projeto gráfico: Bárbara Tanaka e Guilherme Conde Moura Pereira
sobre *Retrato da artista*, negativo colorido, Dirceu Villa, c. 2004.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
Bibliotecário responsável: Henrique Ramos Baldissicrotto – CRB 10/2737	
G216v	Garcia, Valéria Valéria Garcia: obra fotográfica selecionada (1995–2018) / Valéria Garcia; Organização Dirceu Villa. – 1. ed. – Curitiba, PR: Telaranha, 2023. 168 p. ISBN 978-65-997172-8-4 1. Fotografia I. Villa, Dirceu. II. Título
CDD: 770	

Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografia 770

Direitos reservados à
TELARANHA EDIÇÕES
Curitiba/PR
41 3246-9525 | contato@telaranha.com.br
www.telaranha.com.br

Impresso no Brasil
Feito o depósito legal

1ª edição
Agosto de 2023

Onde está o olho, por Dirceu Villa | 7

Fotografias, por Valéria Garcia | 18

Entrevista, Valéria Garcia conversa com Dirceu Villa | 157

Sobre a autora | 163

Agradecimentos | 167

ONDE ESTÁ O OLHO

uma apresentação à obra fotográfica de Valéria Garcia

por Dirceu Villa

Valéria Garcia (1975) é uma artista da fotografia da mesma geração que a minha de poeta. Formei parte da minha sensibilidade em arte acompanhando essa obra extraordinária — e ainda infelizmente desconhecida do público —, notando os paralelos que por vezes trouxeram nossas obras a um ponto de convergência e colaboração. Sua fotografia nos mostra um olho absolutamente singular, atento ao mundo e à sua múltipla materialidade, mas, da mesma maneira, com um sentido profundo de forma, explorado rigorosamente em texturas, cores, contrastes e recortes. À sua inteligência inquieta também se une um raro dom para colher o momento oportuno e para aproveitar sua inata curiosidade, de modo onívoro, nas diferentes técnicas fotográficas, como se pode finalmente perceber neste precioso volume que se tem em mãos.

Fui retratado algumas vezes por suas lentes, mas dizer “suas lentes”, como o hábito nos faz sempre repetir, deixa a maior parte de sua habilidade de fora da definição: paciente, Garcia observa você, sorri para suas ideias e começa, quase que de modo tímido, a clicar. Em determinado ponto, você se estarrece porque nota que aquele processo quieto captura aos poucos o indefinível que faz de nós quem somos. É sensação estranhíssima, que nos faz entender o que é estar diante de alguém com essa distinta percepção fotográfica.

Muito se disse e se dirá ainda sobre o “olho” na fotografia, para sublinhar com isso o papel não da visão propriamente, mas daquilo que caracteriza a particularidade notável de um ver que extrapola o mero registro do que nossas *fatigadas retinas* (para lembrar Drummond) compilam de maneira casual nos desenhos que a vida vai sucedendo multiplamente diante de nós. No entanto, a virtuosa invenção da grande fotografia combina a um ver já especial uma quantidade extraordinária de invenções, e é nisso que focalizo o que esta apresentação à fotografia de Valéria Garcia quer propor.

Sua obra, que se estende por quase 30 anos, é uma *arte indomável de olhar*: não só porque muitas vezes se faça, com convicção, do gesto *risqué* do voyeurismo, mas sobretudo porque inverte a visada comum; porque, com uma foto, faz um comentário irônico, crítico aos costumes; porque saboreia com inesgotável apetite tanto as cores quanto o branco e preto; porque decompõe o mundo, como

os cubistas, em suas fascinantes geometrias que nos dão tanto a estrutura matemática da natureza quanto a do cálculo humano; e porque não tem limites na experiência com a forma específica da fotografia.

Utilizo *experiência* em sua acepção forte, daquilo que nos exige o risco da presença integral no vivido; e digo *forma* em seu sentido plural, das infinitas formas, mas também na singularidade que significa ser formal, isto é, saber que a mais ousada hipótese em arte só se fixa em nossa memória por uma virtude do arranjo em forma daquela visão.

Ovídio, o poeta latino, escreveu uma obra-prima chamada *Metamorfoses* por entender que só permanece o que se transforma: podemos dizer que encontrou, lá, uma regra tanto da vida quanto da arte, e Garcia não lhe é indiferente. Aliás, de imagem a imagem, podemos observar sua impressionante reconstrução do visível no espaço fotográfico: em “Xadrez no Theatro Municipal” (p. 154), sua câmera pode encontrar o vão entre colunas geometricamente alternadas, que ninguém viu, e registrará aquele ângulo imponderável graduando as sombras e aproveitando as linhas retas, dotando a pedra de uma espessura que nos dá o desejo de correr os dedos por sua superfície. Na transformação operada pela captura, a imagem ganha uma *sutil* pátina de coisa perene — porque sem afetação ou grandiloquência —, arranjando um momento, de outro modo trivial, com sentido permanente.

Indiferente a modismos, como também indiferente a repetir o genérico acabamento lustroso e *high-definition* que grande parte da fotografia apresenta hoje, numa autonomia que a técnica desenvolveu em relação ao sentido (e isso vem sendo utilizado como aferição abstrata de *qualidade* da imagem), Garcia está sempre empurrando os limites do visível e experimentando com focos, com o borrado, o desconexo, a invasão visionária do brilho, as manchas, os equívocos e jogos visuais, o humor e o incidente proveitoso. Incorpora o ruído na visão como Jimi Hendrix incorporava a sujeira de um sem-número de ruídos em sua guitarra, reinventando-a como instrumento — o que não significa que não tenhamos também exemplos daquela limpidez em Garcia, como em “Maio de 1968-2018” (p. 90), ou “Animal mecânico” (p. 28).

Daí a granulação de certas imagens — como o limite do contorno, quase numa doçura indefinível de cinzento *sfumato*, ou as intervenções de técnica e estilo — se torna uma exuberância perceptiva da qualidade específica de uma imagem, que não se rende a se tornar propaganda, mero número, ou a rotina tediosa do bom gosto: sua foto é sempre inventiva, transformadora, ativa tecnicamente. Instaura sempre uma atmosfera e sugere grande densidade psicológica.

Por isso, proporia que sua fotografia, *contemporânea* nossa em tudo o que isso significa, é também um resgate de aspectos do primeiro fascínio com a imagem fotografada. Se considerarmos o registro histórico do periódico *Camera Work*, publicado entre 1903 e

1917 e editado por Alfred Stieglitz (1864-1946), podemos notar que lá a própria ideia de que a fotografia retratasse a natureza (tomando assim o lugar anteriormente ocupado pela pintura acadêmica) é equivocada: os limites das imagens frequentemente se borram de mistério, mistério inevitável porque a vida é inapreensível como coisa em si, e os melhores artistas, as melhores artistas, sempre souberam que o objetivo é registrar, em arte, o alargamento da visão comum, uma realidade expandida.

Na obra de Alexander Ródtchenko (1891-1956), por exemplo, a pervasividade de um profundo senso geométrico, sobretudo das linhas diagonais que atravessam o campo de seus registros, alude à força dinâmica, ao vigor da vida em sua plenitude. A proximidade íntima da câmara de Letizia Battaglia (1935-2022) nos assassinatos da máfia siciliana, ou nos desastres sociais da pobreza, conclamam o olho que vê a participar eticamente, a não se excluir tanto da brutalidade daquelas mortes estúpidas quanto da estupidez de forçar uma vida à indignidade da mera sobrevivência. Já Robert Doisneau (1912-1994) tem certa *playfulness*, ou gesto brincalhão, como em “L’Enfer”¹, batida no Boulevard de Clichy, em Paris, em 1952, no momento em que um guarda entra no ângulo da abertura de uma porta arquitetonicamente projetada com grotescos, que fazem dela uma

¹ Doisneau fotografou o então famoso *Cabaret de L’Enfer*, ou o “Cabaré do inferno”, atração de Paris entre o final do século XIX e meados do século XX (e que seria demolido naquela mesma década de 1950).

bocarra parecendo engolir o oficial. Há a teatralidade da fotografia de Cindy Sherman (1954) e a de Joel-Peter Witkin (1939), que compõem modos de ver a vida (e a morte) dramaticamente, atuada em personagens e cenografias exatas. E André Kertész (1894-1985) — em quem também vejo muita proximidade com a obra de Garcia —, propõe um olho que escolhe e recompõe a realidade para introduzir nela, com sutileza, certa desconfiança em seus limites.

A fotografia também encontrou, logo em seu início, um ponto de virada quando as vanguardas do começo do século XX a incorporaram como nova arte, e alguns dos nomes acima vêm direto de lá. Abriria só um particular para especificar Man Ray (1890-1976), porque Garcia o menciona no princípio do que a levou a fotografar. Se tomamos a arte de Man Ray, notamos que um aspecto importante se ressalta: o nível de interferência que o artista está disposto a ter sobre seu material fotográfico não é menor do que um pintor teria. Ele recorta e reconfigura sua imagem, interfere materialmente no registrado, distorce, recompõe, planeja, reproporciona desde os tons ao equilíbrio geométrico interno do espaço fotográfico. As solarizações, a *rayografia* — Garcia fez uma em arranjo de objetos que me estimulou a reunir, “Ideias em circuito” (p. 76), que trazemos neste livro —, a iluminação dramática, a dupla exposição, foram recursos utilizados para sublinhar a ficção artística da foto e também para dotar de energia de experiência o que, de outro modo, seria registro casual de uma hipótese fraca de “realidade”.

Na fotografia de Valéria Garcia vê-se tanto uma delicada quanto uma bruta composição de cenas e nota-se igual zelo artístico em recompor o registro fotografado reproporcionando-o no equilíbrio dinâmico das formas. O conceito de um equilíbrio visual é claro mesmo em seu primeiro trabalho assinado, “Autorretalho” (p. 30), de 1995: a fragmentação *desproporcional* das imagens — que correspondem engenhosamente a um corpo assim composto pela incongruência — se faz *proporcional* no sentido de que figura a hipótese de uma identidade incompleta, em questão, isto é: trata-se de um modo proporcional de figurar uma desproporção. É onde, desde o início, se pode flagrar o que afirmei sobre a densidade psicológica de sua arte, o desafio às estruturas, a ousadia técnica, o sabor da invenção na forma.

Em outras, nota-se a cuidadosa construção pictórica, seja em “Caveira de boi” (p. 40), na qual vemos a caveira convertida em tom supersaturado de azul sobre arranjo de panejamento que a monumentaliza como numa antiga pintura do gênero *memento mori*, “lembra-te da morte”, seja o cianótipo que registra, mas sobre papel rugoso, uma cena na qual uma chapa de raio X, expondo a ossatura de duas mãos, se estende como em um apelo a um jardim de flores: o azul, vemos, traça em sua fotografia um espaço da meditação, da distância, de morte, enquanto o verde e as cores quentes, do vermelho ao rosa, os tons terrosos, imediatamente instauram o erotismo, a vida pujante, o encontro, o sol. Não por acaso, Garcia se

beneficiou de um acurado trabalho laboratorial no começo de sua carreira, de uma longa experiência didática no Museu Lasar Segall, e mais tarde trabalhando na editoria de Fotografia da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

Mestra da ampliação, da revelação e dos diversos tipos de impressão, Garcia também se tornou proficiente no uso da variada estrutura da fotografia digital: da coleção arranjada para este volume, como esta apresentação terá aqui e ali mostrado, constam tipos múltiplos desse exercício de captura, revelação, impressão e trabalho de imagem, que assinalam precisamente o conhecimento composto da prática de décadas nas quais a fotógrafa explorou a imagem com aquele ajuste ideal de curiosidade genuína, impulso de invenção e rigor técnico que se deve encontrar em qualquer obra de arte.

Sua técnica, portanto, é variada; os afetos de suas fotos, múltiplos; e a técnica segue, assim, de perto esses movimentos; os estilos desenham a possibilidade inventiva que não se encontra apenas (nem especialmente) na fotografia construída, mas também em sua sagaz observação da oportunidade, como vemos em Robert Doisneau, em Diane Arbus (1923-1971) ou em Sebastião Salgado (1944), para dar apenas alguns exemplos.

E, daí, o preciso isolamento do “Mínimo ciclista” (p. 100), que parece seguir o rumo interno do trecho luminoso da fotografia, isolado pela moldura de pedra, cujo orifício também produz o

efeito diminutivo do ciclo imaginariamente sisífico; ou a cuidadosa percepção do “Nu dinâmico” (p. 112), marmóreo e ao mesmo tempo em movimento, em um fundo escuro que realça o deleite da pele em contraste²: aquilo que em uma foto podia ser a rigidez da luz esculpindo algo estatuariário, em outra se converte numa liquidez melancólica, leitosa.

Garcia também escolhe estilizando: em “Terror sagrado” (p. 142) temos um fragmento de escultura que, composto já de suas linhas rígidas, ganha ainda nova angulação com a geometrização de luz e sombras, que se tornam delgadas e dramáticas apenas no rosto da figura de pedra, sublinhando-o. São coisas da inteligência própria da fotografia, como no reflexo da “Torre Eiffel” (p. 144) numa poça: o recorte dado pelo contraste intenso desenha com nitidez parte da estrutura da torre no outro recorte, quadrado, do chão todo cinzento, com um brilho ideal de luz no alto.

O colorido é algo à parte em sua obra: curiosamente, Garcia tende a uma paleta reduzida, a controlar seus efeitos. Tem uma cautela hitchcockiana de estabelecer o número de itens em jogo, planejar como funcionam. Assim, a paleta que observamos em “Luz da tarde” (p. 84) — a sombra quente que desenha a perna — é basicamente a

2 Como André Kertész fotografando, em 1926, a dançarina Magda Förstner no divã da casa do escultor István Beöthy, e declarando que o segredo está em “captar o momento certo – o momento em que algo muda para algo diferente”, algo que flagra a composição exata, assim como o escritor, disse Flaubert, tem de encontrar a *mot juste*, a “palavra exata”.

mesma da surrealista “Marulho” (p. 96) e que sofre pouca alteração no etéreo “Quimigrama” (p. 132), parte de seus experimentos com processos técnicos. “Cold fish” (p. 42) tem cor apenas num tom cinza-azulado, e num discreto matiz de rosa a animar sua estranha figura, então duplamente congelada, no bloco de gelo.

Por fim, fotografias como o “Garoto” (p. 32) clicado em Ouro Preto, ou “Manequins de Munique” (p. 92, 94), de 2002, ou “O caminho para o farol” (p. 114) são aquelas em que se nota o estilo antigo do foco em um motivo que organiza todo o resto em torno, como fotógrafos e fotógrafas do período formativo faziam. Não há, no entanto, nada de nostálgico nessas fotografias, pois reafirmam uma verdade perene, o que antes nossos olhos já nos diziam, exatamente como quando Richard de Saint Victor escreveu, no século XII — mas provavelmente ecoando alguém ainda mais distante: *ubi amor, ibi oculus est*, ou “onde está o amor, estão os olhos”. Há coisas que irradiam uma vida muito intensa, ou parecem codificar um sentido profundo, e é o que a fotografia de Valéria Garcia nos relembra.

Gaudete,

D.

Dirceu Villa (São Paulo, 1975) é autor de sete livros de poesia: *MCMXCVIII* (1998), *Descort* (2003, Prêmio Nascente), *Icterofagia* (2008, ProAC), *Transformador* (antologia, 2014), *speechless tribes: três séries de poemas incompreensíveis* (2018), *couraça* (2020) e *ciência nova* (2022). Traduziu *Um anarquista e outros contos*, de Joseph Conrad (2009), *Lustra*, de Ezra Pound (2011), *Famosa na sua cabeça*, de Mairéad Byrne (2015), *O chamado de Cthulhu*, de H.P. Lovecraft (2020), e “O Anjo Heurtebise”, de Jean Cocteau (inédito). Tem doutorado sobre o Renascimento italiano e inglês na Universidade de São Paulo (USP, 2012), com estágio em Londres, e pós-doutorado em Literatura Brasileira (2015). Foi convidado para os festivais de poesia de Berlim, na Alemanha (2012), Granada, na Nicarágua (2018), e Siena, na Itália (2019), além de para uma residência de tradução em Norwich e Londres (2015). Sua poesia já foi traduzida para o espanhol, o inglês, o francês, o italiano e o alemão, publicada em antologias ou revistas especializadas. Foi professor da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), é, há nove anos, professor da Oficina de Tradução de Poesia da Casa Guilherme de Almeida – Centro de Estudos de Tradução Literária e, há três anos, professor de escrita no Laboratório Permanente do Poema, da Capivara Cultural.

FOTOGRAFIAS

A dupla vida, Guarujá, SP, 2012, fotografia digital





A janela azul, Rouen, França, 2014, fotografia digital

A seco, Praia Branca, Guarujá, SP, c. 2003, negativo P&B



A última tarde, Ilhabela, SP, 1995, negativo P&B



Agnus Dei, Igreja de Santa Ifigênia, São Paulo, SP, 1995, negativo P&B

