

O uso criativo de acervos fotográficos

Pedro Karp Vasquez

Cadernos Técnicos
de Conservação Fotográfica
Volume 8

O uso criativo de acervos fotográficos

Presidenta da República

Dilma Rousseff

Ministro da Cultura

Juca Ferreira

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES - FUNARTE

Presidente

Francisco Bosco

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora-substituta do Centro de Programas Integrados

Maristela Rangel

Coordenadora do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF)

Sandra Baruki

Gerente de Edições

Filomena Chiaradia

O uso criativo de acervos fotográficos

Pedro Karp Vasquez

Cadernos Técnicos
de Conservação Fotográfica
Volume 8

Copyright © Pedro Karp Vasquez
Todos os direitos reservados.
Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ – Tel. (21) 2279-8071
livraria@funarte.com.br – funarte.gov.br

Coordenadora da coleção de Cadernos Técnicos
de Conservação Fotográfica do CCPF/Funarte

Sandra Baruki

Edição

Filomena Chiaradia

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Produção Executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e Projeto Gráfico

BR75 Produções | Luiza Aché

Preparação de Originais

BR75 Produções | Silvia Rebello e Clarisse Cintra

Revisão

BR75 Produções | Isabel Falcão

Imagens

Instituto Moreira Salles - cortesia | Rosângela Rennó - cortesia

Fundação Joaquim Nabuco - Lino Madureira Ferreira

Biblioteca Nacional - Adriana Vaz e Ricardo Câmara

Hebraica - Pedro Karp Vasquez | Europalia - Pedro Karp Vasquez

Ferrez – Olido - Pedro Karp Vasquez

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação

Vasquez, Pedro Karp.

O uso criativo de acervos fotográficos / Pedro Karp Vasquez; Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (Org). – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2016.

116 p. ; 21 cm . – (Cadernos técnicos)

ISBN 978-85-7507-176-2

1. Fotografia - Exposições. 2. Curadoria. I. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. II.Série. III.Título.

CDD 770.74

Para Solange Sette Garcia de Zúñiga, naturalmente.

Em suas quatro décadas de existência, a Funarte tem desempenhado na área de publicações um papel relevante no conjunto de suas atividades. Obras críticas, biografias, textos de autores consagrados, pesquisas acadêmicas (muitas tendo como base o Cedoc – Centro de Documentação da Funarte), estudos históricos, entre outros gêneros, contribuíram para a formação e aprofundamento de diferentes gerações de leitores interessados nas artes e todos os seus desdobramentos.

A presente gestão declara seu firme propósito de valorizar o setor de edições, reconhecendo nele não apenas sua histórica qualidade, mas uma importância estratégica para o objetivo de engrandecer a instituição. Para tanto, a Funarte precisa se firmar como uma casa de pensamento, capaz de fomentar, induzir e produzir ideias. Tais ideias devem se efetivar na formulação de políticas, programas e ações de apoio às artes, mas também se apresentar em seu estado puro, intransitivo, alimento do espírito.

É com esse espírito, nutrido e nutriente, que a Funarte saúda a presente publicação.

Francisco Bosco
Presidente da Funarte

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Alcida Brant, Angelo Augusto, Antonio Cícero, Antonio Machado e Mariana Costa (da Sociedade Fluminense de Fotografia), Autran Dourado (*in memoriam*), Bruce Bernard (*in memoriam*), Daniel Karp Vasquez, Daniela Seixas, Eder Chiodetto, Gabriela Mirande Lamedica (do Museu Mitre), Gilberto Ferrez (*in memoriam*), Joanna Barbosa Balabram e Sérgio Burgi (do Instituto Moreira Salles), Joaquim Marçal, Francisca Helena Martins Araújo, Diana dos Santos Ramos e Mônica Carneiro Alves (da Biblioteca Nacional), Lúcio Autran Dourado, Oscar Brito Cunha (do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Rosane Karp Vasquez, Rosângela Rennó, Adriana Vaz, Ricardo Câmara, Sonia Regina Costa de Oliveira, Maria Popova, Stuart Bennett, Susan Kendzulak e Lino Madureira Ferreira.

Gostaria de agradecer também aos funcionários do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) da Funarte, que me ajudaram nas diferentes edições do curso que originou o presente caderno técnico: Cheila Souza, Isabel Mendes, José Alfredo Dias, Maria Julia Faissal, Richam Samir e Sandra Baruki.

É sempre o simples que produz o maravilhoso.
Amelia Barr

Sumário

Introdução	17
Curadoria hoje	21
O segredo da criatividade	27
Obras e exposições paradigmáticas	43
Recortes e mais recortes	51
Um estudo de caso: o Instituto Moreira Salles	57
Livros de bolso	65
Pensar pequeno	67
Sobre a montagem de exposições	69
Direitos de propriedade intelectual	79
Saber vender o seu peixe	83
Sugestões para a elaboração de projetos	87
Exercício de curadoria	91
Fotografia e mercado	93
Exposições	97
Referências bibliográficas	111

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso, melhor se guarda o voo de um pássaro do que um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarde um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

Antonio Cícero

Introdução

Este caderno técnico nasceu como desdobramento de uma série de cinco cursos a respeito do uso criativo de acervos fotográficos, ministrados por mim, para o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) da Fundação Nacional de Artes (Funarte) entre 2013 e 2015. Foram realizados, respectivamente, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; no Memorial da Resistência, em São Paulo; no Museu Theo Brandão de Arqueologia e Antropologia da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió; no Museu da República, no Rio de Janeiro; e na Sociedade Fluminense de Fotografia, em Niterói.

O bom resultado dessas experiências em instituições de perfil e interesses variados, mesclando museólogos, conservadores, arquivistas, historiadores, pesquisadores de diversas áreas de conhecimento, fotógrafos profissionais e amadores, assim como o público leigo, estimulou o CCPF a consagrar seu oitavo caderno técnico ao uso criativo de acervos fotográficos.

Contudo, ainda que compartilhe o mesmo título do referido curso, este caderno não segue seu programa à risca, nem busca espelhar a proposta original, mesmo porque isso seria impossível, levando-se em consideração que a cada uma das edições do curso sua estrutura foi modificada de modo a adequá-la aos interesses, às reações e às reais capacidades dos participantes. Assim, partindo de uma série de módulos previamente concebidos eu os alternava, encadeava, expandia ou até mesmo os suprimia, de modo a tornar as aulas mais atraentes e acessíveis aos participantes. Esta postura é semelhante à do músico que, dispondo de um amplo repertório, não opera com uma *playlist* fixa, modificando a sequência da sua seleção de composições dependendo do local, da receptividade do público e do “astral” do momento, o que pode fazer com que ele suprima determinada canção, por julgá-la redundante ou dispensável, preferindo alongar outras, com a introdução de um solo de guitarra ou de bateria, floreios vocais ou a participação

especial de convidados-surpresa, de tal forma que o show integrante de uma mesma turnê adquira feições diferentes a cada apresentação, sem, no entanto, se afastar ou trair sua concepção original. Isso porque não há outra forma de se fazer um trabalho criativo a não ser recriando-o continuamente, posto que o maior inimigo da criatividade é a repetição.

Prosseguindo com o paralelo musical, é possível estabelecer uma correlação entre a redação deste caderno técnico e a edição de um CD de gravações realizadas ao vivo em diferentes cidades: de um manancial de opções possíveis são escolhidas as interpretações mais bem-sucedidas de uma mesma canção, para montar a compilação mais perfeita possível, da mesma forma que elegi os temas e as ideias que se revelaram mais necessários ou que mais motivaram os participantes do curso.

Existe, entretanto, uma falha no paralelo estabelecido entre um álbum gravado ao vivo e este caderno: o primeiro se destina à audição passiva, ou, na melhor das hipóteses, ao acompanhamento em estilo *karaoke* de uma *performance* que, normalmente, jamais poderá ser igualada pelo ouvinte, ao passo que esta obra não visa a simples leitura, sendo, ao contrário, um convite para a ação, de tal forma que seria mais apropriado compará-la a uma partitura, no sentido de que esta constitui uma referência técnica, uma estrutura básica, sendo autorizadas as mais diferentes versões e interpretações. Ou seja, este texto difere daqueles que o precederam pois não oferece fórmulas científicas irrefutáveis, que conduzem a resultados previamente definidos, com possibilidade de exata repetição *ad infinitum*; mesmo porque tal coisa seria impossível, visto que ninguém conseguiu até hoje encontrar a fórmula infalível no domínio da criação artística, muito embora existam ingênuos que acreditem o contrário, mesmo diante da evidência do escritor *best-seller* que vira autor encalhado, do músico recordista de vendas que não consegue emplacar mais nenhum sucesso, ou da estrela de cinema condenada ao ostracismo. Pode-se dizer inclusive que este texto tem algo de livro de autoajuda, de guia de ginástica ou de livro de receitas: só adquire sentido quando efetivamente utilizado e adaptado pelo leitor às suas próprias necessidades e convicções.

No final do curso realizado no Museu Theo Brandão de Arqueologia e Antropologia, em Alagoas, aconteceu uma coisa imprevista: alguns participantes resolveram arrumar as cadeiras em círculo ao final das aulas para que todos pudessem relatar suas impressões. Foi uma experiência muito emocionante, comparada por alguns com uma sessão de análise em grupo, posto que cada depoente abriu verdadeiramente o coração e indicou as ações que pretendia empreender a partir da experiência vivenciada durante o curso. Uma das participantes chegou a dizer que se sentia “fecundada” pelo curso e pretendia se dedicar seriamente à prática fotográfica dali em diante. Esse foi justamente meu propósito maior ao compor este caderno: tentar lançar algumas sementes de inspiração e motivação para que seus leitores possam fazê-las germinar e crescer no próprio âmago, dando origem então a exposições, livros, sites, blogs e outros produtos audiovisuais, coletivos e empreendimentos fotográficos das mais diferentes naturezas.

Sou profundamente grato a Sandra Baruki, assim como a toda a equipe do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, pela oportunidade de tentar essa sementeira que, temos certeza, há de cair em solo fértil, gerando belos e preciosos frutos.

Curadoria hoje

O advento da informática e das redes sociais modificou nossa maneira de nos relacionarmos com a arte, a cultura como um todo, e uns com os outros. Mudou também, obviamente, o papel do curador como “mentor”, “facilitador” ou intermediário entre o público e o artista. No passado, apenas alguns poucos eleitos — muito lidos e viajados — detinham as informações e haviam visto de fato as obras-primas dos grandes museus. Hoje, qualquer pessoa pode ter acesso a elas por meio dos sites dos próprios museus ou por intermédio de muitos outros sites e blogs didáticos.

O termo curador chegou ao Brasil por influência americana. Os franceses não o utilizam, preferindo a fórmula: “commissaire de l’exposition”. Antes aqui no Brasil dizíamos: “exposição organizada por” ou “coordenação da exposição”. O termo curadoria passou a ser usado a partir de meados da década de 1980.

Em inglês, o verbo “to curate” se relaciona com cuidar de coisas materiais, sobretudo no sentido de “to care for, to organize, to pull together”.

Experiência

Hoje em dia, quem come em um restaurante célebre não busca se alimentar, mas “viver uma experiência”, da mesma forma que o hóspede de um *resort* ou de um hotel de luxo não procura hospedagem, mas “viver uma experiência inesquecível”. O suíço Hans Ulrich Obrist, um dos mais renomados curadores de arte da atualidade, também se espantou e encarou com bom humor o modismo que envolve o termo, comentando em seu livro *Caminhos da curadoria* o caso do *chef* de cozinha de um restaurante da Chinatown nova-iorquina que é comparado a um

curador, assim como o de “uma loja de roupas [que] vende um estilo de calças de cores fortes chamado ‘curator pants’, ou calça de curador, enquanto uma marca chamada ‘CURATED’ [com curadoria] promete ‘uma nova experiência em design’” (Obrist, 2014, p. 35).

Tive o privilégio de ser o primeiro a receber formalmente o título de curador de fotografia em um museu de arte brasileiro, quando implantei o já extinto Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) nos idos de junho de 1986, ou seja, há quase exatos 30 anos. Durante os dois anos em que exerci essa função no MAM, fui obrigado a escutar a indefectível piadinha cada vez que entregava meu cartão a alguém: “Você é curador? Que bom! Vê se consegue dar um jeito nas minhas costas então, pois estou com uma dor danada.” Inclusive, na segunda edição da Arte Rio, tive a surpresa de encontrar esse cartão de visitas incorporado a uma das obras de Jac Leirner, constituída justamente pela acumulação de cartões de visita em uma longa tira. Significativo é o fato de que, quando eu já havia me demitido do MAM em março de 1988, participei de um encontro promovido por Rosely Nakagawa nas Oficinas Culturais Três Rios, na cidade de São Paulo, que visava discutir qual era exatamente a função de um curador e como se formava um curador. Essas questões ainda não foram de todo respondidas até hoje, muito embora vivamos em um período no qual existem curadores de quase tudo. Para uma perspectiva séria e enriquecedora sobre a matéria, recomendo *Sobre o ofício do curador*, livro organizado por Alexandre Dias Ramos (2010) que, além dos excelentes depoimentos de oito grandes curadores brasileiros — Rejane Cintrão, Cauê Alves, Walter Zanini, Paula Braga, Tadeu Chiarelli, Mabe Bethônico, Glória Ferreira e Cristiana Tejo —, tem um belo projeto gráfico, da Zouk Editora, de Porto Alegre. Conforme eu disse, o livro inteiro tem interesse, mas vou me limitar a ressaltar aqui a definição de curador de Cauê Alves, pois é de uma clareza exemplar:

O curador de arte, ao pé da letra, seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte. O curador, como se sabe, é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais. Essa função tem sido desempenhada em caráter temporário por artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou, de modo mais sistemático, por profissionais especializados em curadoria. Apesar de o curador ser um técnico cuja profissão tem especificidades como todas as outras, os cursos formais na área são recentes. Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, *design* de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação. (Alves apud Ramos, 2010, p. 43-44)

No ensaio “Não se nasce curador, torna-se curador”, Cristiana Tejo (apud Ramos, 2010) comenta o caso da curadora tcheca Maria Hlavajova, que se divertia em digitar a palavra “curador” por ela não ser reconhecida pelo programa Word da Microsoft, constatando assim que os

termos “curador” e “curadoria” representavam um ruído na normalidade. Hoje, naturalmente, isso não ocorre mais, mas é interessante ter esse parâmetro como marco de que a curadoria é um fenômeno essencialmente do século XXI, de modo que o importante a registrar é que — correta ou incorretamente, judiciosa ou pitorescamente — o conceito de curadoria já foi devidamente incorporado tanto ao universo museal quanto ao imaginário popular.

Qualidades essenciais do curador

O curador precisa ser inteligente, culto, bem informado, flexível, inovador, ter espírito aberto e uma plêiade de outras qualidades. Procurando sintetizar ao máximo tais predicados, podemos destacar sete características relacionadas como indispensáveis:

1. Generosidade

Para reconhecer o talento alheio e servi-lo, colocando-o em evidência.

2. Cultura geral

Para estar em perfeita sintonia com os movimentos e as tendências geopolíticas nacionais e internacionais.

3. Cultura específica ou setorial

Profundo conhecimento técnico e histórico a respeito da(s) sua(s) área(s) de atuação, combinado com o acompanhamento sistemático da vida cultural.

4. Capacidade administrativa

Para coordenar com eficiência todos os diferentes profissionais envolvidos na produção de um projeto cultural específico.

5. Sensibilidade estética

Para ter a visão de conjunto do objetivo visado — produção de uma exposição, de um livro, de um site, ou de qualquer outro produto cultural — e a capacidade de dialogar com os diferentes técnicos indispensáveis à sua consecução, tais como artistas plásticos, escritores, músicos, designers, arquitetos, profissionais de marketing e de divulgação, museólogos e/ou administradores culturais.

6. Independência mental

Para sair dos caminhos seguros e demasiadamente trilhados e ter a coragem de adotar e defender pontos de vista inovadores e pessoais.

7. Paciência e determinação

Para trabalhar sem esmorecer num mesmo projeto durante meses ou anos a fio, caso necessário, quando o mais simples — e supostamente racional — seria desistir.

Dedicação à obra alheia

Outro aspecto importante do trabalho de curadoria é a decisão de dedicar o melhor de seu tempo e de seus esforços à promoção e à difusão do trabalho alheio, o que exige uma dose inquestionável de generosidade e de espírito de doação e de desprendimento, pois ainda que existam hoje os chamados “curadores-estrela”, as maiores estrelas serão sempre, e inquestionavelmente, os artistas. Isso é verdade em especial no mundo da fotografia, em que historicamente os curadores costumam ser também fotógrafos, renunciando definitiva ou temporariamente à prática da fotografia para se dedicar aos trabalhos de curadoria e/ou de administração cultural. Raros são aqueles que conseguem se equilibrar simultaneamente nos dois campos, como Ansel Adams e Minor White, nos Estados Unidos, ou Milton Guran e Iatã Cannabrava, no Brasil. O mais usual é que abandonem a fotografia em benefício da curadoria e da pesquisa histórica, como fizeram dois célebres curadores que se sucederam no Departamento de Fotografia do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, Beaumont Newhall e John Szarkowski, com a diferença que este último voltou a fotografar depois de se aposentar do MoMA em 1991.

A respeito da generosa opção por trabalhar em prol da difusão da obra alheia, é interessante lembrar o comentário de Stefan Zweig ao relatar sua decisão de traduzir a obra do poeta belga Verhaeren, reconhecendo que somente a produção desse trabalho consumiria no mínimo três anos:

Mas decidindo entregar a serviço de uma obra alheia toda minha força, tempo e paixão, dei o melhor a mim mesmo: uma tarefa moral.

Minha busca e minhas incertezas agora tinham sentido. E se hoje devesse aconselhar um jovem escritor ainda inseguro de seu caminho, eu diria que buscasse primeiro servir a uma obra maior como tradutor ou estudioso. Em todo servir sacrificado há mais certeza para quem começa do que na própria criação, e nada do que se faz com devotamento se faz em vão. (Zweig, 1999, p. 155-156)

Mais adiante, ele aprofunda o tema do devotamento à obra alheia ao comentar a figura de um grande intelectual francês com quem conviveu:

O que na figura de Léon Bazalgette, amigo de meus amigos, cujo nome injustamente se esquece na maioria das descrições da literatura francesa, tinha de extraordinário no meio daquela geração de literatos era que sua força criativa se empregava exclusivamente para obras alheias, dedicando toda sua magní-

fica intensidade para pessoas a quem amava. Nele, o “camarada” nato, conheci em carne e sangue o tipo absoluto do ser humano abnegado, o realmente devotado, que considerava a única tarefa de sua vida ajudar os verdadeiros valores de seu tempo a se imporem, e nem ao menos cultivava o justo orgulho de ser seu descobridor ou estimulador. Tal entusiasmo ativo não era senão uma função natural de sua consciência moral. (Ibidem, p. 171)

Por outro lado, no âmbito das artes plásticas, Hans Ulrich Obrist fez um comentário extremamente pertinente a respeito da postura que o curador de exposições de artistas contemporâneos deve ter, buscando não contaminar a obra dos artistas com aportes espúrios ou excessivamente personalistas. Relatando seu primeiro encontro com o artista italiano Alighiero Boetti, em 1986, Obrist disse que esse episódio mudou toda a sua vida em apenas um dia, fornecendo-lhe a chave para se tornar um dos curadores mais bem-sucedidos de todos os tempos, com mais de 150 mostras internacionais em seu currículo:

Boetti me disse que, se eu quisesse ser curador de exposições, não deveria de jeito nenhum fazer o que todos os outros estavam fazendo, apenas dar aos artistas um tanto de espaço e sugerir que o preenchessem. O mais importante seria conversar com eles e perguntar sobre os projetos que não conseguiam realizar nas condições existentes. Desde então, esse é o tema central de todas as minhas exposições. Não acredito na criatividade do curador. Não acho que quem organiza as exposições tem ideias brilhantes ao redor das quais o trabalho dos artistas deve se encaixar. Em vez disso, o processo sempre começa com uma conversa em que pergunto aos artistas quais são seus projetos não realizados, e então a tarefa é encontrar maneiras de realizá-los. Em nosso primeiro encontro, Boetti disse que a curadoria poderia ser sobre transformar coisas impossíveis em possíveis. (Obrist, 2014, p. 20)

O “segredo” da dupla Boetti e Obrist é de fato infalível, e deve ser tomado como regra para o trabalho com artistas vivos, posto que o curador deve ser antes de tudo um facilitador e jamais procurar sobrepor suas próprias convicções àquelas dos artistas com os quais trabalha.

Pode parecer que tal referência seja descabida ou, no mínimo, periférica em um caderno técnico que visa tratar da questão do uso criativo de acervos fotográficos. Mas é preciso atentar para o fato de que nem toda exposição retrospectiva é póstuma, ao contrário, muitas delas são realizadas ainda no tempo de vida do artista. Isso tem sido cada vez mais frequente no âmbito da fotografia, à medida que esta passa a ser cada vez mais valorizada como produto cultural e artístico. Portanto, sempre que formos trabalhar com a obra de um fotógrafo vivo, devemos começar com uma série de conversas com ele, ainda que tenhamos acesso direto às suas fotografias por elas pertencerem a coleções públicas ou privadas, de modo que o contato direto com o autor pudesse ser eventualmente dispensado. E, mesmo no caso dos fotógrafos recentemente falecidos, devemos procurar

seus familiares e/ou colaboradores mais próximos, de modo que eles possam, por intermédio dos seus respectivos testemunhos, suprir as informações que o autor poderia nos fornecer caso ainda estivesse vivo a respeito das suas reais intenções e dos seus procedimentos técnicos.

Do ponto de vista especificamente fotográfico, um título incontornável e que eu recomendo de forma irrestrita é *Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição*, do paulista Eder Chiodetto (2013), que foi editado graças ao Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia e pode ser baixado gratuitamente.¹ O primeiro parágrafo já é revelador do que virá adiante:

O prazer e uma certa obsessão em analisar acervos de fotografia para “ouvir” o que as imagens dizem foi o que mais me motivou na minha carreira de pesquisador e editor de fotografia. Detectar linhas de força em um

conjunto de fotografias e reorganizá-lo a partir de conexões poéticas, formais e simbólicas de várias ordens, por meio de alguns métodos e da percepção sensorial, sempre me anima e mobiliza. (Ibidem, p. 6)



Chiodetto é um dos grandes nomes da fase de profissionalização da curadoria de fotografia no Brasil, tendo assinado mais de sessenta exposições fundamentais e de enorme sucesso de público, entre as quais aque-

la que é a recordista no gênero, “Henri Cartier-Bresson: fotógrafo”, que, ao ser apresentada no Sesc Pinheiros em 2009, atraiu um público de cerca de 200 mil pessoas, o que corresponde à média da população da maioria dos municípios brasileiros.

O livro de Chiodetto é muito bem escrito e fundamentado, tem um projeto gráfico bonito e funcional, e deve ser cuidadosamente estudado por todos aqueles interessados em trabalhar com curadoria de fotografia em nosso país. Assim, não há sentido em tentar reescrever de forma diversa aquilo que ele tão bem explicitou em seu trabalho, nem tampouco encadear citações sobre citações para reafirmar seu valor como obra de referência, de modo que vou me limitar a reproduzir apenas mais um comentário dele, pois vai ao encontro do que tenho tentado enfatizar no presente capítulo: a importância do contato direto do curador com o criador. A esse respeito, afirma Chiodetto:

Esse contato, em que curador e artista podem conversar longamente sobre os processos criativos, novos trabalhos em andamento, o que cada um tem visto e lido, é fundamental. É a única forma de conhecer a produção de um artista em toda sua potência, vendo não apenas as obras acabadas, mas as que estão em processo, as dúvidas que rondam as decisões acerca dos conceitos, mas também dos materiais, acabamento, organização etc. Além disso, é um dos momentos mais preciosos do trabalho do curador. (Ibidem, p. 61)

¹ Cf. ederchiodetto.com.br.

O segredo da criatividade

Existem três regras para escrever ficção. Infelizmente ninguém sabe quais são elas.
Somerset Maugham

A epígrafe do grande escritor inglês Somerset Maugham (1874-1965), autor do antológico *O fio da navalha*, pode ser transferida para o âmbito do uso criativo de acervos fotográficos, pois certamente não existem regras, segredos, macetes e fórmulas mágicas para assegurar a curadoria ou a edição criativa de imagens, só que ninguém as descobriu ainda. Muito menos eu, de modo que não cometerei a imprudente ingenuidade de tentar oferecer uma receita mágica infalível, limitando-me, ao contrário, a analisar uma série de experiências bem-sucedidas e, a partir dessas iniciativas reais, apontar algumas diretrizes interessantes e um conjunto de procedimentos capazes de nos conduzir na boa direção; lembrando que para qualquer destino existem diversos caminhos, e que — como já advertiu desde o século XVII La Fontaine — a tartaruga pode atingir sua meta com mais eficiência do que a lebre, sobretudo na época atual, em que se vendem tantos gatos por lebre...

Desenvolvendo o pensamento criativo: as lições do mestre Autran Dourado

Tenho a convicção de que o processo criativo é sempre semelhante, independentemente da área de atuação, e isso vale não só para o campo da criação artística, em que essa ideia parece

evidente, como também para o campo da criação científica, assim como para todo e qualquer processo criativo, seja de que natureza for. Em consonância com essa crença, é plausível pensar que dicas e lições de um campo do conhecimento podem ser transpostas para outros com grande proveito e eficácia.

Dentro dessa perspectiva, recomendo vivamente a leitura de *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*, o único livro do grande escritor mineiro Autran Dourado (1976) consagrado ao fazer literário, que ele chama de carpintaria do romance. Sua leitura é extremamente proveitosa, mesmo porque a complexidade envolvida na redação de uma obra romanesca se assemelha àquela requerida para a curadoria de uma exposição ou para a edição de imagens de um livro de fotografia. Em ambos os casos é preciso método, sistemática, planejamento, pesquisa, coordenação, paciência, persistência e, naturalmente, um pouco de inspiração.

Ainda que não tenhamos a pretensão de atingir a genialidade, contentando-nos com a excelência, característica situada no patamar imediatamente inferior, a fórmula continua com a mesma proporção, visto que a ideia — mesmo que preciosa — funciona mais como o motor de arranque, com o serviço pesado tendo que ser realizado pelo motor propriamente dito.

As coisas que nos inspiram são várias e sempre diversas; para Autran Dourado, por exemplo, podem ser:

Um cheiro, uma lembrança, um fiapo de pensamento sonhoso, uns olhos azuis ou negros, verdes também sobretudo, uma frase, um verso, um personagem, um título, um risco geométrico, um nome, um não-sei-que-mais, a semente, o detonador da obra futura. (Dourado, 2001, p. 119)

E, conforme afirmou outro grande mestre brasileiro, só que do campo da arquitetura, Lucio Costa (1995, p. 119), as boas ideias podem ter gênese diametralmente oposta, emanando tanto do *insight* inesperado quanto do esforço deliberado: “A concepção arquitetônica tanto pode resultar de uma intuição instantânea como aflorar de uma procura paciente.”

Todos os dias somos “bombardeados”, conforme já se convencionou dizer, por milhares de estímulos, que invadem nosso campo de percepção por intermédio dos cinco sentidos, quando andamos na rua, nos deslocamos de carro ou em transportes coletivos, escutamos música, assistimos na TV filmes, novelas, seriados ou telejornais e, principalmente, anúncios, quando navegamos na internet, ou até mesmo quando descansamos. Por um lado isso é bom, visto que somos irrigados por “ideias” o tempo todo. Mas, por outro, é péssimo, posto que o excesso de estímulos conflitantes é, com frequência, pior do que a ausência deles. Isso nos deixa com uma sensação de sobrecarga, de curto-circuito, que nos impede de raciocinar com clareza e de ordenar o pensamento de forma lógica e coerente.

Uma coisa é certa: quem deseja criar precisa se informar e manter-se sempre a par do que está acontecendo em sua(s) área(s) de atuação. O mito do artista isolado em sua torre de marfim não tem mais vigência hoje em dia, se é que teve de fato algum dia. Isso porque, na verdade, muitos artistas, escritores, cientistas e outros criadores costumavam se isolar em busca da necessária

calma no silêncio de seus tugúrios criativos somente depois de terem sido impregnados e fecundados nos grandes centros urbanos, visitando galerias e museus, assistindo a filmes, peças teatrais e espetáculos musicais, tendo se abastecido de livros, catálogos, revistas, partituras, discos e todas as demais fontes de inspiração das suas preferências. A partir de nada, nada se cria, ou só se cria nada...

Voltando ao mestre Autran Dourado (2001, p. 120), vale lembrar que: “Às vezes a ideia súbita leva meses, anos para se concretizar na cristalografia narrativa.” Com efeito, é preciso que a ideia germine, cresça, amadureça, se solidifique e se corporifique. Contudo, no mais das vezes as ideias se diluem e se evaporam se deixar vestígios, o que não deixa de ser conveniente, posto que nem toda ideia merece ser consubstanciada, apesar de costumarmos pensar o contrário. Sempre é útil anotar os *insights*, os “estalos do Vieira”, os lampejos criativos, para posterior avaliação e reconsideração. Mas é preciso ter senso de medida e a consciência de que nem tudo aquilo que pensamos vale ouro.

Um equívoco comum é o de confundir ideia com projeto. Anos atrás, quando surgiu a primeira lei federal de renúncia fiscal, a Lei Sarney, depois revista e rebatizada como Lei Rouanet, conseguiu desagradar de uma só vez mais cinquenta participantes de um curso de produção cultural promovido pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo, pois perguntei quem entre os participantes tinha algum projeto em pauta. Todos tinham, e houve quem afirmasse: “tenho vários”. Mas, no fim das contas, revelou-se o engano: ninguém tinha projeto nenhum, o que os alunos tinham na verdade eram apenas ideias, algumas das quais bastante difusas. E o motivo do desagrado que causei foi por demonstrar que ideia não é projeto, não passando de um simples ponto de partida. Essa diferença fica mais compreensível e evidente quando estabelecemos um paralelo com o mundo do cinema, que estabelece uma distinção bastante nítida — inclusive do ponto de vista financeiro — entre argumento e roteiro, com o argumento correspondendo à ideia inicial, e o roteiro correspondendo ao projeto verdadeiramente bem desenvolvido. Assim, é comum observarmos nos créditos cinematográficos a distinção: roteiro de fulano, desenvolvido a partir de uma ideia original de sicrano, ou a partir dos personagens idealizados (ou criados) por beltrano — como no caso dos diferentes filmes baseados nos heróis das revistas em quadrinhos da Marvel. Nessa perspectiva, o argumento pode, em muitos casos, ser resumido em duas linhas, como: “fazer um *remake* do filme *Professor Aloprado*, de Jerry Lewis, estrelado por atores negros”, o que foi efetivamente feito por Eddie Murphy com tanto sucesso que gerou inclusive uma continuação, de tal forma que, para boa parte do público atual, o professor aloprado é Murphy, e não Lewis. Contudo, entre o primeiro lampejo e o roteiro final existem centenas de horas de trabalho para construir a história, delinear o caráter dos personagens, definir as locações e todos os demais aspectos relevantes, que, em certos casos, podem até dar origem a um *story board* — aquele detalhamento do filme cena por cena, que se assemelha a uma história em quadrinhos expandida.

Voltando a Autran Dourado (*ibidem*, p. 121), ele lembra que:

Enquanto não tenho bem visualizada toda a composição e não vejo e sinto nítida a unidade interior da obra (sua estrutura, sua forma), não me preparo para começar a escrever mesmo. Faço gráficos e esquemas, organizo todo

o material pensado e anotado durante largo tempo. Armo quadros, monto riscos, fabrico um dominó fantástico de quadrados, retângulos e círculos ou formas geométricas diversas. E chego a usar régua, compasso, transferidor, pistolet ou curva francesa.

O próprio escritor compara seu método de trabalho ao de um arquiteto, com muita propriedade, por sinal, tão complexo e refinado é seu sistema, conforme brilhantemente exposto no referido *Uma poética de romance: Matéria de carpintaria* (1976). Mas, na vertente oposta, a da inspiração súbita, em que parece, como já afirmou repetidas vezes o célebre guitarrista e compositor dos Rolling Stones, Keith Richards, “que a música já vem feita de algum lugar”, bastando para ele transcrevê-la em notação musical, vale lembrar aqui uma ocorrência *sui generis* na carreira de Autran Dourado.

Tudo começou certa noite que ele se debatia inutilmente com a redação empacada de “um livro ambicioso” e, derrotado mais uma vez pela falta de inspiração, resolveu relaxar, tomando um uísque antes de ir para a cama. A última coisa que viu antes de adormecer foi uma canastra de couro tacheada que pertencera ao seu bisavô materno, José de Almeida Freitas. A canastra acabou sendo seu equivalente da *madeleine* proustiana, por intermédio de um sonho com uma prima já falecida assim relatado:

Prima Rita se sentou, ajeitou pudorenta a saia comprida de mijar em pé, cruzou ponderada as mãos no colo (de tanto ela ficar horas e horas imóvel, as mãos cruzadinhas descansando sobre as coxas secas, era por onde seus vestidos principiavam a puir e ela remendava como remendava com um ovo de pau as meias de meu avô — por gosto, nunca mandada), e erguendo os olhos para mim começou a falar. A voz era outra. Ao contrário da real que a minha lembrança ainda guarda, era firme, bem timbrada, nítida, sem os recuos, os silêncios ou indecisões da verdadeira prima Rita. Uma fala escrita, se me permitem a ousadia do dizer.

E contava a sua história direitinho, bem encadeada, composta sem as idas e vindas e gestos das histórias dos aedos populares, dos cantos narrados e viva voz. Tudo me espantava, e o que mais me espantou foi ela, só ao final, dizer o seu nome. Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela pros de casa. Antes do nome contara o caso do noivo, que prima Rita nunca teve, ninguém da família sabe ou soube, todo mundo vai morrendo. E completando, disse a fala, eu tenho um irmão, pergunte.

As iniciais eram dela, a canastra de repente não era mais de meu bisavô, de meu avô, minha. E eu não me lembro, já perguntei a gente da família, da existência de alguma conhecida nossa com esse nome e apelido. Perguntei à minha falecida tia Hilda de Freitas Braga, do meu Monte Santo de Minas, sobre se prima Rita tinha algum irmão, pois eu não conheci nenhum, nem

pelo menos me lembro de ter ouvido falar. Ah, sim, disse tia Hilda lindamente sorrindo, o Chico! Mas este você não conheceu nem nunca pode ter ouvido falar. Do noivo também ela não sabia. E falam sobre o irmão de prima Rita, tão mais insignificante do que a coitada que você quer mudar em prima Biela. Eu lhe contara a história de prima Biela de *Uma vida em segredo*, já escrita e não publicada.

Além da troca de iniciais e do nome e apelido, o que mais me espantava no sonho era, como disse, a história falada ser uma história escrita, composta, montada. Vi toda a organização, toda a forma que nas minhas outras narrativas levava meses a se cristalizar. Nada de nevoento, porém, nada que demandasse interpretação; tudo lúcido e claro, com aquela nitidez de linhas dos cristais de rocha.

Acordei assustado e imediatamente taquígrafei em três laudas o que me tinha sido revelado. Custei a de novo adormecer, impressionado com tal aparição noturna, com intromissão de pessoa estranha na minha vida de adulto, visita não de um corvo noturno e ancestral, mas de pessoa por demais insignificante, para minha consciência pelo menos. Acabei por novamente adormecer. (Idem, 2001, p. 125-127)

O resultado desse episódio extraordinário foi igualmente fantástico: em pouco mais de um mês Autran Dourado havia escrito ou, melhor dizendo, transcrito a história que Gabriela da Conceição Fernandes lhe revelara, ocorrência que ele próprio qualificou de única em sua “vida de escritor torturado”, que podia despendar anos de trabalho na construção e acabamento de suas narrativas irretocáveis. Essa ocorrência invulgar, quase semelhante às experiências dos livros psicografados por médiuns, deu origem a um livro de uma centena de páginas que pode ser incluído sem erro em qualquer lista de obras incontornáveis de nossa literatura, pois, como observou com absoluta propriedade o jornalista, crítico e escritor Hélio Pólvora (2001, p. 7), *Uma vida em segredo* “é uma, por sua extensão, pequena obra-prima da novelística brasileira de extração psicológica”.

Ninguém jamais conseguiu explicar o mistério da revelação epifânica da história da prima Biela a Autran Dourado, nem mesmo ele próprio, que se limitou a arrolar outros exemplos similares ocorridos com alguns autores de renome, como o poeta inglês “Coleridge, que ‘recebeu’, em sonho, prontinho todo um poema, o ‘Kubla Khan’, de que só restam infelizmente uns fragmentos, pois quando o poeta transpunha o sonho para o papel foi interrompido por alguém. Quando pôde voltar ao trabalho, viu o poema, que devia ser longo, se esvair no ar, para sempre perdido” (Dourado, 2001, p. 130). Circunstâncias fantásticas e enigmáticas como essas são fascinantes, porém são de pouca valia para quem deseja fazer da criação um ofício, posto que surgem em nossas vidas inesperados presentes enviados por alguma força superior. Assim sendo, mais vale buscar um

método sistemático e reproduzível de estímulo à criação do que ficar aguardando por uma dádiva de aparição incerta. Foi pensando nisso que reproduzo a seguir um exercício de introspecção para a elaboração de projetos culturais denominado “O Jardim do Conhecimento e da Inspiração”. Por sinal, a ideia desse exercício surgiu para mim de modo identicamente inesperado quando ministrava o curso “Fotografia Documental — Desenvolvimento de Projetos”, no Ateliê da Imagem, em 1999. A coisa toda veio assim, pronta, de estalo, motivada certamente pela minha preocupação naquele momento em encontrar alguma ferramenta eficaz para os alunos do curso em questão. Surgiu pronta, mas não veio do nada e muito menos do mundo astral, pois rapidamente identifiquei minha fonte de inspiração, o livro *Meditação: um repertório das melhores técnicas*, de Pam e Gordon Smith, publicado em 1992, como o primeiro volume da coleção Arco do Tempo, desenvolvida por Alzira Cohen e Vivian Wyler para a editora Rocco para tratar dos temas pertencentes ao âmbito do que se convencionou qualificar de Nova Era. Tem o propósito de oferecer modelos práticos de meditação adequados às mais diversas circunstâncias desafiadoras proporcionadas pela vida moderna, e se singulariza por apresentar sempre uma fotografia associada a cada meditação, como se fosse uma moderna forma de mandala, não geométrica, mas figurativa.

Anos mais tarde vim a descobrir que esse exercício empregava o mesmo princípio da prática de psicoterapia junguiana de “imaginação ativa”, criada por Carl Gustav Jung em 1913 a partir de procedimentos secretos empregados pelos alquimistas desde a Idade Média. A ideia básica é a de mergulhar no próprio inconsciente, não para interpretá-lo, mas para estabelecer um diálogo criativo com parceiros imaginários, que tanto podem ser humanos quanto animais ou até mesmo vegetais. Similarmente, o exercício que proponho se apropria de métodos consagrados de relaxamento (como aqueles destinados a levar o praticante ao chamado “estado alfa”), de modo a favorecer a introspecção, o desligamento dos problemas e das interferências do mundo externo, a clareza mental, a rapidez de raciocínio e, sobretudo, a criatividade. Em resumo: é um exercício prático e objetivo, que bem poderia figurar no instrumental de psicólogos, *coaches*, professores de arte (ou, na verdade, de qualquer outra disciplina), treinadores esportivos, diretores de teatro, cinema ou TV, diretores de RH, e todo e qualquer orientador profissional interessado em fazer com que seus orientandos amadureçam e consigam encontrar soluções criativas para os próprios problemas e/ou desafios. Bem sei que essa afirmativa pode parecer presunçosa ou, na melhor das hipóteses, excessivamente otimista, mas ocorre que comecei a aplicar esse exercício assim que o concebi e em diversas outras oportunidades posteriores, sempre com resultados surpreendentes. Em duas ocasiões, em Londrina e em Belém, os resultados foram surpreendentes, com participantes que pareciam ter sido teletransportados para locais longínquos, ou mesmo para momentos pretéritos, como disse o experimentador do Paraná, que afirmou ter visitado “um lugar ao qual não ia há mais de 20 anos”. Contudo, isso pode ser creditado a uma sensibilidade especial dessas pessoas, pois o propósito do exercício é mais a visita a um jardim imaginário, criado no decorrer da primeira experiência, do que a ida a um local determinado do mundo físico, ainda que seja possível empregar elementos de locais concretos para a composição do Jardim do Conhecimento e da Inspiração. Assim sendo, para motivar os recalitrantes a tentar a experiência, vou me limitar a evocar apenas um resultado prático obtido por uma

das alunas do referido curso de “Desenvolvimento de projetos pessoais em fotografia” que me levou a criar o exercício em questão: ela obteve uma bolsa de trabalho!

Evidentemente eu não ambicionava chegar a tanto, nem estou afirmando que todos aqueles que visitarem o Jardim do Conhecimento e da Inspiração ganharão bolsas de estudo e/ou trabalho ou qualquer benefício prático instantâneo. Todavia, posso assegurar que a realização desse exercício como etapa preliminar na elaboração de projetos culturais irá, com certeza, contribuir para a redação de projetos cada vez mais consistentes, pertinentes e bem-elaborados, o que, isso sim, poderá eventualmente propiciar resultados palpáveis positivos. O que ocorreu foi o seguinte: propus a execução do exercício em sala de aula, sem caráter obrigatório e sem a exigência de um relato posterior para o grupo. Desta forma, eu não forçava um cético a fazer uma experiência que seu próprio ceticismo condenaria ao fracasso, da mesma forma que não obrigava um tímido a expor a própria intimidade diante dos colegas de curso, porque ocorre às vezes de as pessoas escolherem como “conselheiros” parentes queridos falecidos, como o pai ou um dos avôs. Fizemos o exercício em conjunto em sala de aula apenas para estabelecer um ritmo razoável para as diferentes etapas e para a duração do exercício como um todo, instando os participantes a repetirem a experiência em casa, solitariamente, em um ambiente calmo e, de preferência, com música suave para contribuir no relaxamento. No fim de semana seguinte, ela seguiu a orientação dada e, de quebra, ainda acendeu um incenso indiano para purificar a atmosfera, e realizou o exercício de modo a redigir o projeto de documentação fotográfica que tinha em mente, mas não conseguira desenvolver até então. Dois meses depois, a surpresa: ela, que não havia figurado entre aqueles que relataram suas sensações no dia da realização do exercício em sala de aula, fez o relato mais impressionante de todos. Resumindo: com o projeto que ela redigiu a partir de sua experiência no Jardim do Conhecimento e da Inspiração, ela foi uma das artistas visuais agraciadas no programa de bolsas do Instituto Municipal de Arte e Cultura — Rioarte.

Lamentavelmente, é impossível repetir esse feito, pelo simples fato de que o instituto foi extinto em 2006, mas muitas outras possibilidades estão abertas a quem se dispuser a visitar o Jardim do Conhecimento e da Inspiração.

O Jardim do Conhecimento e da Inspiração

Trata-se de um espaço criativo e secreto para o desenvolvimento de projetos pessoais em conexão com a fonte de inspiração dos grandes artistas, cientistas e pensadores de todos os tempos.

Para acessá-lo, visualize uma pequena porta de madeira num muro alto de pedra coberto de hera.

Esta porta dá acesso a um enorme jardim, que se desdobra a perder de vista num nível inferior ao da rua, completamente oculto e protegido dos olhares e da interferência alheia.

Este é o seu Jardim do Conhecimento e da Inspiração. Um jardim secreto e exclusivo ao qual somente você tem acesso, e no qual você pode trabalhar em absoluta segurança. Este jardim foi concebido por você, inteiramente ao seu gosto, quer seja ele um simétrico e ordenado jardim em estilo francês, ou um selvático jardim no qual as plantas crescem em plena liberdade. Tanto faz. Você é, a

um só tempo, o arquiteto paisagista e o jardineiro que criou e conserva este jardim inteiramente ao seu gosto.

Para ter acesso ao seu Jardim do Conhecimento e da Inspiração, basta descer, lenta e pausadamente, os sete degraus que conduzem às suas belas alamedas. Para tanto, basta inspirar lenta e profundamente e, ao exalar, descer um degrau, sentindo que você se torna mais calmo, relaxado, inspirado, feliz, solidário, inteligente e criativo.

Inspire profundamente e, ao exalar, desça mais um degrau, deixando para trás todas as interferências e pendências do mundo exterior, com a certeza de que tudo em sua vida está caminhando para o melhor, sempre e no tempo certo...

Prossiga assim, sucessivamente, em seu próprio ritmo... até atingir finalmente o nível do seu Jardim do Conhecimento e da Inspiração... até se encontrar em seu jardim secreto e sagrado, impregnado pela sabedoria e pelos exemplos inspiradores de todos os grandes criadores da história da humanidade.

Então, envolto pela sabedoria de todos os gênios criativos das artes, da ciência, da filosofia e do pensamento religioso, você poderá encontrar a orientação e a inspiração adequadas para o desenvolvimento de seus próprios projetos pessoais, que irão contribuir certamente para seu próprio aprimoramento pessoal, assim como para o aprimoramento de toda a humanidade.

A repetição periódica desse exercício de introspecção — uma vez por semana, por exemplo, em muito contribuirá para que, a partir de determinado momento, o praticante já seja transportado de modo automático para seu espaço criativo individual todas as vezes em que buscar o necessário isolamento para elaborar um projeto ou efetuar um trabalho de pesquisa. Boa música ajuda a criar uma espécie de “barreira acústica” para nos proteger das dissonâncias do mundo exterior e, caso você use sempre um determinado CD ou uma seleção prévia de composições, isso acabará ajudando-o a entrar no estado mental adequado, pois o cérebro aprecia as reiteraões e os condicionamentos, de tal forma que às vezes chega a nos enviar na direção errada por conta própria. O exemplo mais célebre desse tipo de processo é oferecido pelo filme *Casablanca*, em que Richard Blane (interpretado por Humphrey Bogart), americano dono de um *nightclub* na cidade marroquina, proibiu o pianista de seu estabelecimento de tocar a música que o fazia recordar da paixão malsucedida pela bela Isla Lund Laszlo (vvida por Ingrid Bergman). A canção-problema de Rick, todos devem se lembrar, é a inesquecível *As Time Goes By*, de Nat King Cole, uma das razões do sucesso imorredouro do filme de Michael Curtiz, considerado um dos cem melhores da história do cinema.

Fontes de inspiração

Quem deseja fazer uso criativo de acervos fotográficos deve obviamente desenvolver a criatividade. Mas como desenvolvê-la? Na verdade, não existem fórmulas, da mesma forma que não existem fórmulas para se conquistar a felicidade. A diferença é que existem centenas de livros que prometem ensinar o segredo da felicidade, mas pouquíssimos que tratem do desenvolvimento

da criatividade, e menos ainda — se é que existe algum — que tratem dos processos criativos especificamente aplicados ao campo da fotografia. Neste caderno técnico também não se acha a chave de tal segredo, mas, em compensação, existe a disposição de oferecer um leque suficientemente amplo de dicas comprovadamente úteis.

Uma das melhores formas de ter boas ideias é aprender com a experiência das pessoas que se destacaram e foram responsáveis por grandes realizações no setor de atividade que nos interessa. E uma das formas mais interessantes e eficazes de “aprender com quem faz”, conforme preconiza a sabedoria popular, é ler entrevistas dos grandes criadores. Isto porque a entrevista nos oferece o pensamento vivo e autêntico do entrevistado, oferecendo aos leitores ideias, exemplos de eficácia atestada, e ajudando a infundir estímulo e esperança para quem ainda está no começo ou no meio do caminho.

Pode ocorrer que até mesmo um banal pingue-pongue nos ofereça uma boa ideia, o que antigamente se denominava de “estalo do Vieira”, e hoje preferimos chamar de *insight*. Mas, obviamente, as melhores entrevistas são aquelas reunidas em livro, quer tenham sido especialmente realizadas com essa finalidade, quer tenham sido feitas por revistas sérias e consagradas.

No Brasil, existem dois livros de entrevistas com fotógrafos absolutamente fundamentais, o primeiro dos quais de autoria de Joaquim Paiva, e o outro de Simonetta Persichetti. Paiva lançou em 1989 a obra pioneira no gênero entre nós: *Olhares refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*, alguns dos quais falecidos desde então, como José Medeiros, Mário Cravo Neto e Thomas Farkas, circunstância que torna seus depoimentos ainda mais indispensáveis. A estrutura desse livro é singular, sendo dividida em 29 partes diferentes, complementadas por um texto introdutório, pelos currículos de todos os entrevistados, e por um índice remissivo das entrevistas, de tal forma que a consulta e a pesquisa são extremamente facilitadas.

Imagens da fotografia brasileira, de Simonetta Persichetti, é dividido em dois volumes, publicados respectivamente em 1997 e 2000, reunindo um total de 35 entrevistas de grandes nomes de nossa fotografia, sendo que cada entrevista é acompanhada de quatro fotografias de autoria de cada entrevistado, permitindo assim uma apreensão melhor de suas respectivas contribuições — circunstância facilitada pelo formato dos livros: 20,5 × 24 cm.

O casal de pesquisadores Alexandre Belém e Georgia Quintas publicou, em 2012, o excelente *Olhavê entrevista*, com depoimentos de 27 fotógrafos, que complementa à perfeição os livros de Joaquim Paiva e Simonetta Persichetti, sobretudo por privilegiar a novíssima geração que se destacou nas duas últimas décadas. O livro, muito bem editado, tem capa dura, mede 16,5 × 20 cm, e difere dos anteriores por ser ilustrado com retratos de todos os depoentes.

Combinados, os supracitados livros são fontes de referência fundamentais para quem deseja compreender a fotografia brasileira do século XX, nas mais diversas especialidades, desde a vertente documental até o seu uso como meio de expressão artística. E quem deseja dicas e informações sobre o campo organizacional e administrativo também encontra farto material, pois alguns desses fotógrafos foram editores de jornais, curadores, pesquisadores, ensaístas, dirigiram estúdios, criaram galerias, editoras e encontros da categoria, ou exerceram funções administrativas nas esferas municipal, estadual ou federal.

Outra preciosa fonte de inspiração são *As entrevistas da Paris Review*, editadas em dois volumes pela Companhia das Letras, em 2011 e 2012, respectivamente, reunindo grandes nomes da literatura universal, inclusive ganhadores do Prêmio Nobel, como William Faulkner, Ernest Hemingway e Doris Lessing. Mas não se trata de uma escolha segura e conservadora, pois nela figuram também nomes de rebeldes como Hunter Thompson, Tennessee Williams e Truman Capote, e mesmo malditos como Louis-Ferdinand Céline, além de autores modernos como Paul Auster, Martins Amis e Ian McEwan, e ótimos escritores de língua espanhola, como Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, Javier Marías e Manuel Puig. Não se pode esquecer das duas representantes femininas: Elisabeth Bishop e Marguerite Yourcenar. Esta última, por sinal, perita em retrabalhar criativamente o passado grego e romano, em *Memórias de Adriano* (2005) e *A obra ao negro* (2009); oriental, em *Contos orientais* (1983) e *Mishima ou a visão do vazio* (2013); ou flamengo, em *Arquivos do Norte* (1977). Borges, que começou a perder a visão quando exercia o cargo de diretor da Biblioteca Nacional Argentina, foi ávido leitor e mestre no uso criativo do acervo literário universal, se divertindo em confundir os críticos e ensaístas ao misturar referências a obscuras obras eruditas reais com títulos e autores saídos da própria imaginação. Ambos os volumes das entrevistas da *Paris Review* aqui citados valem a leitura pelo valor inspirativo. Mas quem domina bem o inglês pode encontrar dezenas de outras entrevistas igualmente interessantes e inspiradoras, desde a década de 1950 até os dias de hoje, no site da revista.¹

O clássico brasileiro neste campo é *Criatividade e processos de criação*, da grande gravadora, pintora, ilustradora, professora e teórica Fayga Ostrower (2013), que já está em sua trigésima edição. Trata-se de uma obra capital que se encerra belamente com as seguintes palavras:

Reiteramos que a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou fácil como viver. E é do mesmo modo necessário. (Ibidem, p. 166)

Para quem tem tendências místicas e espiritualistas, uma boa dica é *Walking in this World. The Practical Art of Creativity*, de Julia Cameron (2002), que contém numerosos exercícios práticos, muitas citações interessantes, e se assemelha a um curso prático dividido em doze lições. É o que mais se assemelha a um manual para o desenvolvimento da criatividade artística, e vale a pena ser lido. Apesar de contemplar também a dimensão espiritual, é um trabalho bem pé no chão, repleto de bom senso, conforme pode ser constatado nesse irônico comentário: “A maioria dos artistas sofre bloqueios não por ter poucas ideias, mas por ter muitas. Nossas ideias, que competem entre si, criam uma espécie de congestionamento — por isso nos sentimos empacados (ibidem, p. 133).”²

¹ Cf. <http://www.theparisreview.org/interviews>.

² “Most artists get blocked not because they have too few ideas but because they have too many. Our competing ideas create a sort of logjam — and that is why we feel stuck.”

Duas obras mais leves, baseadas em fórmulas simples e imperativas, e que podem servir como aqueles livrinhos inspirativos — na linha do antológico *Minutos de sabedoria*, de Carlos Torres Pastorino (1966), que você abre ao acaso no começo do dia ou num momento de dúvida ou desânimo para recarregar as baterias, são: *Brutal Simplicity of Thought* (Saatchi, 2011) e *Roube como um artista* (Kleon, 2013). A diferença entre elas e a obra de Pastorino é que Pastorino, um padre que abandonou a batina e abraçou a doutrina kardecista, se concentra nos conselhos espirituais, enquanto os autores dos dois outros livros se concentram nos conselhos pragmáticos para quem deseja triunfar no competitivo mundo material. O autor de *Brutal Simplicity of Thought* é, inclusive, um dos baluartes maiores do moderno capitalismo: o publicitário Maurice Saatchi, sócio e irmão de Charles Saatchi, o emblemático colecionador que moldou ao seu gosto o cenário artístico inglês da virada do milênio. O mais interessante é que seu livro, ao contrário do que se poderia esperar de alguém que triunfou na sociedade globalizada informatizada, constitui uma defesa da simplicidade, na qual consta já na quarta capa a advertência que sintetiza seu conteúdo: “É mais fácil complicar do que simplificar.”³ Austin Kleon, autor de *Roube como um artista*, também circula no mundo dos grandes negócios e das altas finanças, na qualidade de colaborador de publicações como *The Wall Street Journal* e *The Economist*. Seu livro tem um projeto gráfico descolado e um estilo agradavelmente bem-humorado, sendo dividido em dez capítulos que podem ser apreciados como um verdadeiro decálogo na contracapa do livro:

Desbloqueie sua criatividade:

1. Roube como um artista.
2. Não espere até saber quem você é para começar.
3. Escreva o livro que você quer ler.
4. Use as mãos.
5. Projetos paralelos e *hobbies* são importantes.
6. *O segredo*: faça um bom trabalho e compartilhe-o com as pessoas.
7. A geografia não manda mais em nós.
8. Seja legal. (O mundo é uma cidade pequena).
9. Seja chato. (É a única maneira de terminar um trabalho).
10. Criatividade é subtração.

Eu pessoalmente subscrevo a todas as ideias e sugestões de Austin Kleon, mesmo porque me identifiquei com seu conceito de “procrastinação produtiva”, que se coaduna à perfeição com minha teoria da “dispersividade construtiva”.⁴

Não há quem não conheça o professor Robert Langdon, sobretudo depois que ele foi interpretado no cinema pelo astro Tom Hanks em *O Código Da Vinci* e *Deuses e Demônios*, fil-

³ “It’s easier to complicate than simplify.”

⁴ Para encontrar dicas de criatividade sempre renovadas, visite: austinkleon.com.

mes inspirados nos *best-sellers* homônimos de Dan Brown. Mas poucos sabem que o primeiro professor a se aventurar a decifrar os segredos de Leonardo Da Vinci não foi um norte-americano, mas o mais célebre de todos os sábios austríacos: Sigmund Freud. Foi, com efeito, Freud quem, em um estudo verdadeiramente genial, *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (2001), comprovou que existiam, nas pinturas de Da Vinci, muito mais coisas do que o olho era capaz de apreender à primeira vista. A diferença entre ele e Brown é que seu enfoque não tinha nada de esotérico ou religioso, mantendo-se estritamente fiel à visão científica de cunho psicanalítico. O ponto de partida para suas ilações não foi a decantada Mona Lisa, mas duas telas a ela aparentadas pela inegável semelhança do rosto da Gioconda com suas personagens centrais: *A Virgem com o menino e santa Ana* (pintada entre 1508 e 1513) e *São João Batista* (pintada entre 1513 e 1516), telas que continuam a alimentar as mais delirantes especulações nos dias de hoje, não em virtude de o modelo parecer ser o mesmo, mas, sobretudo, por representar ora o elemento feminino, ora o masculino, dando assim ensejo àqueles que advogam a tese de que Leonardo seria homossexual. Não tenho condições de me pronunciar a este respeito, sobretudo por acreditar que, no caso específico da obra de Leonardo Da Vinci, a questão sexual é absolutamente secundária, apesar de todas as teorias em contrário. O que posso assegurar com total e absoluta convicção é que vale a pena ler *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (idem), que, na edição brasileira, vem acrescida de *O Moisés de Michelangelo*. E para aqueles que poderiam argumentar que Leonardo Da Vinci não tem nada a ver com a fotografia, vale lembrar que tem sim, por ser um dos primeiros utilizadores da *camera clara* e da *camera obscura*, que foram dois dos aparatos ópticos que viriam a inspirar mais tarde os diversos inventores da fotografia, como Fox Talbot, Niépce, Daguerre e Hercule Florence. Mas isso não é o mais importante, mesmo porque hoje em dia se costuma atribuir a Da Vinci a primazia das mais diferentes invenções, às vezes com evidente “força de barra”. O que me parece verdadeiramente importante para aqueles desejosos de fazer uso criativo de acervos fotográficos é a interpretação que Freud faz da obra *davinciana*, pelo que ela oferece de possibilidades válidas de recuperação do legado do passado em prol de ideias específicas.

A ideia de efetuar um uso criativo de acervos fotográficos nos descortina um universo incrível de possibilidades, impossível de abarcar no presente caderno técnico. Porém, uma análise criteriosa das obras citadas nas referências bibliográficas será capaz de fornecer inúmeras pistas e sugestões interessantes que, caso sejam seguidas, descortinarão, por sua vez, outras tantas referências e possibilidades, posto que o uso das imagens fotográficas de arquivo não se restringe em absoluto ao mundo museal e institucional, contemplando também os arquivos pessoais e domésticos daquela que se convencionou chamar de “fotografia vernacular”. Sim, com efeito, as possibilidades são enormes, englobando desde as coleções “eruditas” da Biblioteca Nacional e dos museus e institutos culturais, das revistas e dos jornais, das agências e dos bancos de imagem, como também os cartões postais, as estampas Eucalol, as estereoscopias dos Fumos Veado, os álbuns de figurinha, e todo e qualquer outro tipo de imagem fotográfica ou realizada a partir de uma fotografia, como as versões em gravura das fotografias do século XIX.

Tudo pode vir a se constituir em uma fonte de inspiração valiosa para o pesquisador inteligente. Mas, visando reconhecer o esforço meritório de nossos colegas empenhados na mesma busca, venho ressaltar aqui os ensaios “O livro, a parede e os arquivos pessoais”, de Araci Gomes Lisboa (2012), e “Reorganização de fundo: uma experiência em arquivo pessoal de cientista”, de Maria Celina Soares de Mello e Silva (2012). Neste último, encontramos no Arquivo de Henrique Morize — diretor do Observatório Nacional entre 1929 e 1930, ano de sua morte — fotografias maravilhosas do morro do Castelo, localização original do observatório.

O escritor francês Dominique Vergnon (2010; 2014) escreveu dois livros magistrais sobre as obras-primas de grandes artistas, tais como Piero della Francesca, Klimt, Rembrandt, Gauguin, El Greco, Van Gogh e Gustave Doré. Extremamente originais, os livros exploram o manancial — praticamente inesgotável, posto que continuamente renovável — da pintura universal. Sua premissa é a de desempoeirar os olhos maculados pela lama televisiva. Trata-se de uma iniciativa exemplar e uma verdadeira aula sobre como realizar uma leitura personalizada (e ainda assim procedente e útil para outras pessoas) de obras de arte, encadeando-as em um todo coerente e inovador. Velhas imagens contam novas histórias sob a batuta de Dominique Vergnon, inspirando-nos a fazer o mesmo no âmbito mais restrito, porém riquíssimo, da história da fotografia brasileira.

Uma infundável e sempre renovável fonte de inspiração é o site Brain Pickings,⁵ criado pela designer nova-iorquina Maria Popova, que faz novas postagens sobre criatividade todos os domingos. Maria Popova é extremamente criativa e inovadora, com uma mente aberta e onibrangente que a leva a transformar seu site em um verdadeiro balaio de gatos, no bom sentido. Um belo balaio de gatos em que convivem em perfeita harmonia e interação Nietzsche, Einstein, Oliver Sacks, Susan Sontag, Saint-Exupéry, Alan Watts, Thich Nhat Hahn, Bertrand Russel, Margaret Mead, Thoreau, Emerson, Picasso, Virginia Wolf, Henry Miller, Frida Kahlo, Marie Curie e uma infinidade de outros criadores que somente ela ousaria reunir em um mesmo lugar.

Nesse sentido, convém reproduzir aqui a lista de sete pontos que Maria Popova (2013, n.p.) elaborou por ocasião do sétimo aniversário de Brain Pickings, procurando sintetizar o que ela “aprendeu lendo, escrevendo e vivendo” (idem) durante o período:

1. Conceda a si mesmo o desconfortável prazer de mudar de ideia.
2. Não faça nada apenas visando obter prestígio, *status*, aprovação ou dinheiro.
3. Seja generoso.
4. Crie bolsões de quietude em sua vida.
5. Nunca acredite nas pessoas que tentam lhe dizer quem *você* é.
6. Estar presente é uma arte muito mais intrincada e recompensadora do que a produtividade.
7. Saiba que toda coisa que realmente vale a pena leva tempo para se concretizar.

⁵ Cf. <https://www.brainpickings.org/>.

No mundo consumista dominado pelo capitalismo global, que preconiza o ter sobre o ser, inúmeros problemas decorrem da cultura do excesso, muitos dos quais são de natureza comportamental, conduzindo a problemas do sono, incapacidade de concentração, ataques de pânico e depressão, não por acaso apelidada de “o mal do século”. No que diz respeito especificamente ao tema aqui exposto, o uso criativo de acervos fotográficos, o excesso prejudica os trabalhos de pesquisa e prospecção, e compromete a qualidade das exposições produzidas em série, como se saídas de uma linha de montagem ou de uma dessas deploráveis “franquias” hollywoodianas, que, pelo menos, têm o mérito de se identificarem como tal; não aspiram à condição de cinema de arte, se apresentam como o que realmente são: franquias semelhantes às das redes de lanchonetes de *fast-food*. É significativo constatar que até mesmo um escritor popular de suspense como Stephen King se preocupa com a cultura do excesso, a ponto de ter publicado um ensaio em agosto de 2015 sob o título de “Can a Novelist Be Too Productive?”. A ironia é que King poderia ser acusado de estar dando um tiro no pé, posto que ele próprio é considerado um autor prolífico, com 55 romances em sua bibliografia. Mas o fato é que ele debate o caso do excesso de produtividade dos escritores muitíssimo mais prolíficos, como o autor de mistério John Creasey, autor de 564 livros sob 21 pseudônimos diferentes, ou Barbara Cartland, com mais de 700 títulos, e Ursula Bloom, com mais de 500 obras em seu catálogo. É curioso assinalar que Stephen King deixou de fora de seu artigo o caso do escritor belga Georges Simenon, criador do imortal comissário Maigret, que — conforme informa “a mãe dos burros”, a Wikipédia (s.n.t.) — “escreveu 192 romances, 158 novelas, além de obras autobiográficas e numerosos artigos e reportagens sob seu nome e mais 176 romances, dezenas de novelas, contos e artigos sob 27 pseudônimos diferentes”. Isso, muito possivelmente, porque Simenon é a exceção que confirma a regra, visto que é dos raros a combinar qualidade com prolixidade. Mas, mesmo assim, se observarmos bem os livros de sua autoria que sobreviveram ao autor, sobram apenas os 75 protagonizados pelo comissário Maigret.

Seja como for, posto que nem todos nascemos predestinados a ser tão produtivos quanto Simenon, e como em termos de curadoria a máxima “menos é mais” é irrefutável e cada vez mais atual, vale a pena evocar um belo ensaio de Hermann Hesse (1977) intitulado “As pequenas alegrias”. Nele, o autor pondera acerca das “Consideráveis parcelas da nossa população [que] atualmente vegetam numa apatia triste e sem amor” (ibidem, p. 9), observa que as excessivas diversões não resultam em alegria, mas no sentimento oposto de insatisfação crescente, e recomenda o afastamento da pressa, que qualifica de “o inimigo mais perigoso da alegria” (idem.). E da verdadeira criatividade também, poderíamos acrescentar, visto que a injustificável pressa com que hoje vivemos provoca não só ansiedade, como gerou a deplorável cultura do “recorta e cola”, que traduz a mesmice e a pobreza intelectual daqueles mais interessados em produtividade e faturamento do que em criatividade, transcendência e permanência. Assim, reproduzo a seguir um trecho do ensaio, traduzido por Lya Luft, de modo a incentivar a desaceleração propiciadora da reflexão e da criatividade:

Parece triste mas inevitável que essa pressa da vida atual nos tenha influenciado profunda e efetivamente, desde os começos de nossa educação. Infelizmente

essa pressa da vida moderna tomou conta também do nosso mínimo lazer; nossa maneira de gozarmos algo é quase tão nervosa e desgastante quanto a execução dos nossos trabalhos. “O máximo rendimento possível, com a maior rapidez possível”, é a solução. Daí resulta sempre mais diversão e sempre menos alegria. Quem jamais observou uma grande festa nas cidades ou capitais, ou os lugares de diversão das cidades modernas, lembra-se, com dor e repulsa, de rostos febris e desfeitos, de olhos fixos. E esse modo de gozar doentio, atirado pela eterna insatisfação, e ainda assim eternamente saciado, também tem lugar nas casas de teatro, nas óperas, até nas salas de concerto e galerias de arte. Visitar uma exposição de arte moderna raramente é um prazer.

Nem o homem rico está livre desses males. Poderia, mas não consegue. É preciso participar, estar na moda, permanecer na crista da onda.

Também eu não sei, como ninguém sabe, uma receita universal contra esses inconvenientes. Mas gostaria de lembrar apenas um remédio particular, antigo, infelizmente bem retrógrado: prazer comedido é prazer dobrado. E não ignorem as pequenas alegrias!

Portanto: comedimento. Em certos meios é preciso coragem para deixar de assistir a uma estreia. Em círculos mais amplos, é preciso coragem para não conhecer uma novidade literária, algumas semanas depois do seu aparecimento. E nos meios maiores, passamos vergonha se ainda não lemos o jornal de hoje. Mas conheço algumas pessoas que não se arrependem de terem tido tal coragem.

Quem tem lugar reservado e fixo num teatro, não pense que perde alguma coisa se só o utiliza a cada duas semanas. Garanto-lhes que só terá a ganhar com isso.

Quem estiver acostumado a ver quadros em massa, que tente, se ainda for capaz, passar uma hora ou mais diante duma só obra-prima, e se satisfazer com isso por aquele dia. Apenas sairá ganhando. (Ibidem, p. 9-10)

O mais impressionante é que esse texto, de inquestionável e irrefutável atualidade, foi escrito em 1899, comprovação de que somos duros na queda e de difícil, difícilíssimo aprendizado...

Vivemos em um período em que muitas exposições se vangloriam de apresentar centenas de obras de um determinado artista ou movimento cultural, de modo que, reiterando a importância do conceito de que “menos é mais”, vale lembrar que Wilhelm Sandberg, pioneiro na renovação do acesso ao Stedjlijk Museum, afirmou, em 1973, que “setenta obras é o máximo que se pode ver de uma só vez (no museu)”. Isso quer dizer que devemos evitar as megaexposições e, assim procedendo, perder oportunidades consideradas imperdíveis? Não,

absolutamente não. Isso significa apenas que uma boa exposição de grandes proporções deve ser vista diversas vezes ou em diversas etapas. O ideal, conforme procuro fazer na medida do possível, é visitar cada exposição importante duas ou três vezes; a de Henry Moore no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, visitei cinco vezes. Não porque ela fosse especialmente grande, ou porque eu fosse um fã inveterado do escultor inglês, mas simplesmente porque se tratava de uma exposição importante e, na ocasião, eu só tinha condições de ir até o Paço na hora do almoço, de modo que, após passar uma vista de olhos geral, retornei em dias subsequentes para ver cada uma das seções em separado. De qualquer forma, mesmo quando há apenas a possibilidade de uma única visita — no caso de viagens, por exemplo, a visita ideal deve ser dividida em duas partes: passagem geral e, depois, observação mais detalhada das obras que nos despertaram maior atenção. No caso dos grandes museus igualmente visitados em viagem, o mais adequado, lembrando da sábia advertência de Wilhelm Sandberg, é, em determinado momento, fazer uma pausa para lancha, tomar um café ou simplesmente se repousar no jardim da instituição (quando houver) e, em seguida, retomar a visita com o olhar renovado e a mente descansada. Assim, no período de uma tarde podemos realizar duas ou três etapas de visualização de setenta obras, o que certamente não deixará de ser excessivo, mas estaremos “enganando” nosso próprio cérebro de uma forma positiva, quando nosso hábito é sempre o de enganá-lo de modo negativo, prometendo regimes, abstinências e medidas autocorretivas que, sabemos de antemão, jamais iremos implementar...

Obras e exposições paradigmáticas

Album Photographique I

O Centre Georges Pompidou (mais conhecido como Beaubourg) iniciou suas atividades no campo da fotografia em 1979 de modo absolutamente distintivo, para mudar completamente o conceito de museu, como não poderia deixar de ser o caso para aquele museu que surgiu no centro histórico de Paris como um bizarro maquinário de vísceras expostas. Completamente diferente dos vetustos prédios empregados para uso museológico até o momento — de modo geral antigos palácios (como o próprio Louvre, o antigo palácio dos reis de França) ou palacetes aristocráticos que haviam perdido a função de moradia com o advento da República ou a derrocada financeira de seus proprietários —, o Beaubourg se assemelhava mais a um brinquedo de armar ou a uma dessas casinhas plásticas para hamsters cheias de tubos transparentes e detalhes estruturais coloridos. Foi um museu paradigmático que inaugurou uma nova era institucional, em que os museus não se limitam a abrigar obras e/ou objetos preciosos, passando a ser eles próprios também obras de arte arquitetônica inigualáveis.

Para assinalar o início das suas atividades no campo da fotografia, o Centre Georges Pompidou convocou Pierre de Fenoÿl, diretor da Fondation Nationale de la Photographie [que existiu em Lyon entre 1978 e 1993], grande conhecedor da história da fotografia e também fotógrafo, com um estilo singularmente passadista, como se suas imagens fossem produzidas graças a uma máquina do tempo. Conforme explicou o presidente do centro, Jean Miller, no texto de apresentação do livro *Album photographique 1*:

Este livro não ambiciona ser um catálogo ou uma antologia: Pierre de Fenoyl, que contribuiu com toda a sua competência para a sua realização, procurou provocar entre o leitor e o autor uma cumplicidade do olhar que confere ao real sua força, às vezes estranha, uma vez que todos os prismas do hábito e do convencionalismo tenham sido eliminados. Seu propósito é o de despertar uma sensibilidade à imagem capaz de restaurar toda a sua dignidade. (Fenoyl, 1979, p. 7)¹

De fato, a obra não podia ser classificada como catálogo posto que não estava ligada a nenhuma exposição, da mesma forma que não era uma antologia, pelo fato de não corresponder à etimologia do termo, por não ser uma coleção de imagens agrupadas por critérios de temática, autoria ou período. Era, ao contrário, uma combinação aparentemente fortuita de obras de fotógrafos oitocentistas, de autores que se destacaram em meados do século XX, e até mesmo de jovens ainda emergentes na época da publicação.

Como conciliar as experiências pioneiras de Victor Regnault (1810-1878), um dos fundadores da Société Française de Photographie, o classicismo de Émile Joachim-Constant Puyo (1857-1933), diretor do Photo-Club de Paris, o desconcertante surrealismo conceitual do pintor inglês Paul Nash (1889-1946), a agressividade iconoclasta de William Klein (nascido em 1928), os dramas encenados com bonequinhos por Tom Drahos (nascido em 1947), os retratos caninos de Jean-Christophe Pigozzi (nascido em 1952), e as janelas encantadas de Keiichi Tahara (nascido em 1951)? Uma verdadeira missão impossível, não fosse pelo talento de Pierre de Fenoyl para escolher as imagens mais adequadas para expressar a personalidade de cada fotógrafo, bem como as conexões sutis entre os diferentes portfólios, compondo assim uma obra absolutamente ímpar, que se distingue como um dos exemplos mais expressivos do uso criativo de acervos fotográficos.

Double Take

À medida que aprofundamos nosso conhecimento nos diferentes campos da cultura, vamos acumulando um cabedal cada vez mais amplo de informações que nos leva a estabelecer conexões instantâneas entre as obras que vemos pela primeira vez e aquelas que estão armazenadas em nossa biblioteca ou arquivo mental. Todos nós fazemos isso, de modo automático e inconsciente, com maior ou menor frequência de acordo com a riqueza de nosso acervo interior. Quem dispõe de um arquivo ou de uma biblioteca ainda incipientes o faz com menor assiduidade e eficácia; quem é dono de um acervo rico e diversificado acaba encontrando parentescos, similitudes ou conexões entre praticamente tudo aquilo que vê, escuta ou lê e seu enorme cabedal de informações.

¹ “Ce livre n’a pas pour seule ambition d’être un catalogue ou une anthologie: Pierre de Fenoyl qui a apporté à sa réalisation toute sa compétence, a cherché à faire naître entre le lecteur et l’auteur une complicité du regard, qui rend au réel sa force parfois étrange, tous les prismes de l’habitude ou de la convention écartés. Eveiller une sensibilité à l’image, qui lui rend toute sa dignité: tel peut-être l’enjeu.”

Richard Whelan (1981) se distinguiu por ter empregado esse mecanismo mental instintivo de forma metódica e racional, utilizando-o para compor um livro tão surpreendente quanto fascinante, intitulado *Double Take: A Comparative Look at Photographs*, prefaciado pelo criador e diretor do International Center of Photography, Cornell Capa, que sediou a exposição derivada do livro. Whelan conseguiu reunir setenta pares de imagens muito semelhantes entre si, produzidas desde o surgimento da fotografia na década de 1830 até o momento da publicação do livro, em 1981. As fotografias contidas no livro parecem ter inspirado umas as outras, mas, na maioria dos casos, foram produzidas por fotógrafos de países e/ou regiões diferentes, que não tinham nenhum conhecimento das imagens anteriormente produzidas por seus antecessores.

Sintetizando o desconcerto que toma conta de quem quer que contemple os pares de imagens selecionadas por Richard Whelan, Cornell Capa (apud Whelan, 1981, p. 9) indagou: “O que faz a diferença entre duas visões do mesmo tema? É o estilo, a luz, a passagem do tempo, a escolha do filme, o conceito?”²

Looking at Photographs

Qualquer publicação assinada por John Szarkowski deve ser cuidadosamente estudada por todos aqueles interessados em produzir exposições e livros de fotografia, pois foi ele quem melhor personificou o perfil moderno do curador de fotografia, ao exercer essa função por décadas a fio no museu mais paradigmático neste campo, o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. Catálogos de exposições como *The Photographer's Eye* (1966) e *Mirrors and Windows* (1978) ditaram as normas para a atividade curatorial nos anos subsequentes, ao passo que seu canto do cisne, *Photography Until Now* (1989), desconcertou todos aqueles que esperavam uma sisuda celebração ao sesquicentenário da invenção da fotografia, pois sua abordagem diferiu de todas as demais iniciativas comemorativas realizadas pelos demais museus. Mas, tendo em vista o perfil radicalmente original da obra *Looking at Photographs* e, sobretudo, sua ligação com o Brasil, vou discorrer apenas a seu respeito, deixando o prazer da descoberta das demais obras do grande Szarkowski para o leitor.

A extrema originalidade de *Looking at Photographs* (1973) reside no fato de que, diferentemente dos outros títulos citados e da maioria dos livros de fotografia mais conhecidos, ele não nasceu como catálogo de uma exposição, mas como publicação independente. Congregava uma centena de imagens pertencentes à coleção do MoMA — impressas sempre em página ímpar e acompanhadas de comentários escritos nas páginas pares —, mas não se amparava em uma mostra para existir: foi concebido, produzido e veiculado exclusivamente como livro durante duas décadas e meia antes que finalmente uma exposição fosse montada a partir dele. E, curiosamente, isso ocorreu no Brasil, em 1999, quando a exposição — rebatizada de *Modos de olhar* — foi apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e, em seguida, na sede carioca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

² “What makes the difference between two views of the same subject? Is it style, the light, the passage of time, the choice of film, the concept?”

Em sua concepção original, *Looking at Photographs* compreendia apenas imagens em preto e branco, desde os daguerreótipos inaugurais, os ferrótipos, as cópias em papel albuminado do período oitocentista, até as experiências metalinguísticas de jovens autores como Ken Josephson e Ray Metzker, passando por todos os grandes nomes da fotografia do século XX, como Jacob Riis, Lewis Hine, Ansel Adams, Cartier-Bresson, Edward Weston, Tina Modotti, Irving Penn, Robert Frank, Weegee, Diane Arbus, Joel Meyerowitz e Garry Winogrand. Contudo, por ocasião da realização das exposições no Brasil, algumas das poucas imagens reproduzidas no livro tiveram que ser substituídas por motivos técnicos, ao mesmo tempo em que uma série de 25 novas obras contemporâneas foi adicionada ao conjunto por Peter Galassi, curador que havia substituído Szarkowski à frente do Departamento de Fotografia do MoMA. Muitas dessas imagens eram coloridas, e todas eram bem maiores do que as cem imagens integrantes da seleção original. Trata-se de detalhe significativo e sinalizador de uma tendência atual da fotografia, conforme explicou Peter Galassi na visita guiada que fez para um grupo seletivo de convidados no CCBB. O fato de todas as fotografias compiladas por John Szarkowski serem de formato reduzido se comparado com as atuais decorre de a maioria dos fotógrafos do século XX terem colaborado com a imprensa. Da mesma forma, os adeptos da chamada “fotografia de grande formato”, na verdade, produziam fotografias pequenas em virtude do costume de copiar por contato os negativos de 8 × 10 polegadas (20,32 × 25,4 cm). Assim, o formato das ampliações foi crescendo gradativamente à medida que espaços expositivos cada vez mais generosos foram sendo concedidos à arte, a partir do advento das bienais internacionais, da multiplicação dos departamentos de fotografia nos tradicionais museus de arte moderna e contemporânea, da criação dos museus específicos para a fotografia, bem como da construção de modernos museus com espaços expositivos cada vez mais amplos.

Photodiscovery: A Century of Extraordinary Images (1840-1940)

É interessante observar como os mestres acabam se relacionando em um cenáculo superior, a partir do qual produzem obras que irão influenciar gerações sucessivas: o autor da apresentação do livro *Photodiscovery* (Bernard, 1980) é ninguém menos do que o emblemático colecionador Sam Wagstaff. Com a concisão que lhe era peculiar, ele explicou que o livro nasceu espontaneamente a partir de uma série de artigos sobre a história da fotografia escritos pelo fotógrafo e curador Bruce Bernard para a revista *The Sunday Times*, focalizando uma série de imagens inéditas selecionadas por ele. Publicado em 1980, o livro de Bruce Bernard permanece até hoje como um dos trabalhos mais originais de edição de imagem, demonstrando que é possível construir uma narrativa puramente visual, pois existe de fato uma “linguagem fotográfica” completamente autônoma do discurso verbal ou escrito. Sir John Herschel — assim como o fez também, de modo independente e ignorado por seus contemporâneos, Hercule Florence no Brasil — não podia estar mais certo e preciso do que quando cunhou o termo fotografia, que, em seu sentido

etimológico estrito, significa “escrita da luz” ou “escrita com a luz”. Existem fotografias que são poemas, fotografias que são contos, fotografias que são crônicas e fotografias que são reportagens, de tal forma que diversas fotografias de imprensa sobre um mesmo tema produzem uma “fotorreportagem” ou — de modo mais amplo e interessante, em inglês: uma *picture story*. Nos casos em que o conjunto de imagens monotemáticas não tem cunho estritamente jornalístico ou noticioso, pode ser qualificado também de “ensaio fotográfico”. Até mesmo o público leigo conhece bem esses gêneros narrativos, por ter sido gradativamente acostumado com eles, sobretudo a partir da década de 1940, por intermédio das grandes revistas ilustradas internacionais, como *Life* e *Look*, nos Estados Unidos, *The Sunday Times*, na Inglaterra, *Paris Match* e *Réalités*, na França, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, no Brasil. No que diz respeito, no entanto, à produção de livros de fotografia com material de arquivo, a abordagem costuma ser bastante mais tradicionalista e de cunho monográfico: “melhores fotos de...”; “a França vista por...”; “o mundo da Fórmula 1”; “todas as Copas do Mundo de Futebol” etc.

De modo geral, somente os fotógrafos sentiam-se livres para compor obras de cunho mais pessoal e subjetivo que, assim como os livros de texto, podem ser divididas em dois grandes grupos dotados de múltiplas subdivisões: ficção e não ficção. Assim, os livros de Walker Evans, Robert Frank, William Klein e Henri Cartier-Bresson, Lee Friedlander e Garry Winogrand sobre os Estados Unidos pertencem ao gênero das obras de não ficção, apesar de serem todos extremamente pessoais e alguns deles bastante subjetivos. Já a produção editorial de fotógrafos como Duane Michals, Leslie Krimms, Arthur Tress, Bernard Faucon, Joel-Peter Witkin e Jan Saudek pertence ao domínio da ficção. Trata-se evidentemente de uma divisão simplista, pois não contempla aquilo que se convencionou chamar em inglês de *crossover* — livros que se situam em dois gêneros diferentes, como a ficção histórica, que mescla personagens que efetivamente existiram aos heróis ficcionais; ou que contemplam tanto o público juvenil quanto o adulto, como as obras de Tolkien e de J. K. Rowling, por exemplo. Mas toda e qualquer tentativa de classificação é forçosamente reducionista em sua vontade de encontrar critérios lógicos e universalmente compreensivos, e o que importa verdadeiramente aqui é outra coisa: salientar que, até hoje, são extremamente raros os livros compostos por fotografias de arquivo com um enfoque mais solto, subjetivo e personalista. Isso torna o livro de Bruce Bernard, já com 35 anos desde a publicação da primeira edição, uma obra digna de ser detalhadamente estudada em virtude de seu caráter precursor e inovador. Inclusive, a leitura do trecho que se segue, extraído da exposição de critérios que ele ofereceu no prefácio, é exemplar e muito inspirativa:

Este livro procura demonstrar, a partir de uma seleção forçosamente pessoal, as novas perspectivas históricas e artísticas abertas pelas recentes descobertas [de imagens em coleções públicas e particulares]. Minha escolha se baseou no fato de que determinadas fotografias conseguiam manter viva a sensação que tive ao vê-las pela primeira vez, mesmo após longa reflexão, e até mesmo depois de decorridos mais de dois anos e meio, durante os quais tentações procuraram solapar minha fidelidade a elas. Algumas vezes não me interessei por certas

imagens que me haviam sido sugeridas, mas fui obrigado a mudar de ideia e incorporá-las, porque elas não me saíam da cabeça. Na medida em que a coleção ia crescendo, parecia que ela tentava impedir a entrada de uma fotografia que eu procurava favorecer, ao passo que, em contrapartida, uma “curiosidade” que normalmente eu jamais pensaria em levar a sério conseguia se insinuar no conjunto por conta própria. Parti da premissa de que todas as fotografias deveriam ser desconhecidas, pelo menos pelo grande público, ainda que eu tenha desrespeitado essa regra pelo menos em um caso específico: a fotografia de Paul Nadar. Elas deveriam ser, igualmente, fotografias capazes de se sustentar pelos próprios méritos, e não pelo fato de serem documentos ou imagens pitorescas. Procurei, sobretudo, valorizar imagens que não fossem características das suas respectivas épocas, e que buscassem apontar novos caminhos para nossa sensibilidade estética. Apesar de a coleção não poder ser considerada inteiramente lógica ou instrutiva, quero crer que ela abarque todas as diferentes possibilidades expressivas demonstradas pela fotografia até 1940. Parei nesse período porque acredito que a variedade de possibilidades oferecidas pela fotografia em seu primeiro século de existência nos alerta a respeito dos seus futuros potenciais expressivos; além do que, certa completude foi atingida na época imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial. Selecionei a maioria, porém não todos, os fotógrafos que eu considero de primeira linha, mas ninguém pouco familiarizado com a história da fotografia deve pensar que eles estão aqui representados com seus trabalhos mais característicos, ainda que o contrário também possa ser considerado verdadeiro. (Ibidem, p. 9)

Ninguém costuma ter livros de fotografia como livro de cabeceira, mesmo porque, de modo geral, eles ocupam muito espaço. *Photodiscovery*, por exemplo, mede 25 × 31 × 3,5 cm, e pesa pouco mais de 2 kg. Ainda assim, posso dizer que foi meu livro fotográfico de cabeceira durante anos a fio. De vez em quando eu o folheava ao acaso, deixando-me impregnar por seu doce feitiço, até que um dia — não sei bem como nem quando — comecei a escrever um romance inspirado por ele. De início, segui a sucessão das fotografias, mas quando concluí o texto, reordenei as diferentes partes em uma sequência que me pareceu mais adequada. O resultado dessa experiência foi meu primeiro romance, *Epifanias domésticas* (2014). O mais incrível é que, pegando agora o livro de Bernard, mais de 15 anos depois — sim, levei mais de uma década e meia para conseguir editar meu livro —, constatei o que Sam Wagstaff (1978, p. 7) disse a respeito de *Photodiscovery*: “Bruce Bernard escreveu uma apaixonante primeira ‘novela’ a partir do material bruto de sua experiência como editor de fotografia”. É ou não é uma coisa verdadeiramente mágica?

Contrariando o conselho daqueles que preferiam embaralhar as pistas, fiz questão de fazer referência à inspiração que veio de Bruce Bernard e de seu incrível *Photodiscovery*. Mas,

por outro lado, comprovando como a fagulha inspirativa pode ser difícil de discernir no incêndio que deflagra, tive dificuldades em descobrir exatamente que texto correspondia a cada fotografia, para atender ao pedido do caderno literário de um jornal desejoso de relacionar imagem e texto. Isso aconteceu pela simples razão de ser meu livro uma obra inteiramente ficcional, e não a mera descrição das imagens reunidas em *Photodiscovery*. Acredito ser essa a virtude maior da verdadeira inspiração: a de gerar obras com identidade própria, e não pastiches ou simples reflexos do original. Para mim, o bom livro, o bom filme, a boa música, a boa exposição são aqueles que nos deixam com vontade imediata e imperiosa de criar, que nos deixam com vontade de sair correndo do museu, do cinema ou da sala de cinema para casa e, cada qual munido de seu instrumento preferido — pena, pincel, computador, piano, violão ou guitarra — produz algo novo e inédito, porém fecundado pelo exemplo inspirativo de outro criador. É um processo absolutamente mágico, talvez até mesmo mais do que mágico, místico, em que nunca se conhece de antemão a relação entre causa e efeito. Todos conhecem a influência das gravuras clássicas japonesas na pintura de Monet e Van Gogh, mas somente pelo fato de eles próprios terem se preocupado em indicar tal aporte, pois em suas respectivas obras não existe nada de estritamente nipônico ou orientalista, a não ser em uma esfera quase que espiritual, uma invulgar sensibilidade para as forças telúricas da natureza e para a vida secreta do mundo vegetal, ainda hoje tão pouco compreendido e respeitado pelos humanos.

Recortes e mais recortes

Em fotografia, tudo depende do recorte. No ato fotográfico, o recorte é o elemento fundamental, aquele que vai definir o enquadramento e, em consequência, a composição. Como bem lembrou a esse respeito o paradigmático fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (2004, p. 17-18):

A realidade nos oferece tal abundância que devemos cortar ao vivo, simplificar, mas corta-se sempre o que é necessário cortar? É necessário alcançar, trabalhando, a consciência do que se faz. Algumas vezes, a gente tem a impressão de que tirou a fotografia mais forte e, contudo, continua a fotografar, sem poder prever com certeza como o evento continuará a desenvolver-se. Será preciso evitar metralhar, fotografar rápido e maquinalmente, sobrecarregar-se assim de esboços inúteis, que entulharão a memória e perturbarão a nitidez do conjunto.

O conselho de Bresson se ajusta perfeitamente ao âmbito da curadoria e da edição de fotografias históricas; muito embora nelas o recorte seja de outra natureza, é igualmente preponderante como primeiro fator de definição do espírito da exposição ou do livro.

Quando se trabalha com imagens de cunho documental e/ou histórico, existem três tipos básicos de abordagem: a temporal, a geográfica, e a autoral. A maioria das coleções de fotografia é de caráter documental, tendência que se difundiu no Brasil a partir da década de 1960, em virtude da criação do Museu da Imagem e do Som (MIS), em 3 de setembro de 1965. O modelo do MIS carioca fez grande sucesso, e logo passou a ser copiado Brasil a fora (existem hoje mais de 30 outros Museus da Imagem e do Som em diferentes municípios das

cinco regiões brasileiras), mantendo de modo geral o mesmo perfil, estruturado em torno de coleções de fotografia, gravuras, filmes, discos e outros documentos sonoros, entre os quais os célebres depoimentos exclusivos de celebridades, biblioteca especializada (com ênfase em partituras originais e programas de teatro e cinema), hemeroteca (com arquivos de recortes reunidos por pesquisadores independentes), bem como coleções de objetos relacionados às suas áreas de atuação (tais como câmaras fotográficas e cinematográficas, instrumentos musicais, figurinos, maquetes cenográficas etc.).

Segundo Ricardo Cravo Albin (2000, p. 67), um dos mais destacados diretores da instituição,

A fototeca do MIS é constituída por cerca de 300 mil fotografias das coleções Augusto Malta, Guilherme Santos, Nara Leão, Nelson Motta, Jurandyr Noronha (fotos e fotogramas), Salvyano Cavalcanti de Paiva (sobre cinema), Jacob do Bandolim, Palácio Guanabara (registros diversos, de diferentes administrações do governo do Estado). Muitas das fotos de artistas e personalidades brasileiras estão agrupadas na fototeca.

As coleções que verdadeiramente nos interessam a título ilustrativo são as dos fotógrafos Augusto Malta (correspondente ao material que estava em posse da família, boa parte do qual produzido por ele após a aposentadoria da prefeitura do Rio), e Guilherme Santos (constituída basicamente de imagens estereoscópicas com base de vidro). Ambos os acervos focalizam prioritariamente a cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, de tal forma que o primeiro tema que se impõe seria: A cidade do Rio de Janeiro vista por Augusto Malta, ou por Guilherme Santos, ou por ambos conjuntamente — recorte de caráter tríplice, pois engloba a um só tempo as três possibilidades básicas de recorte: autoral, geográfica e temporal. Mas existe uma série de outros recortes de mesma natureza que se impõe, como por exemplo: Rio de Janeiro no período da Primeira República; o arrasamento do Morro do Castelo; a conquista das praias como espaço de esporte e lazer; vida cotidiana nos subúrbios da Central e da Leopoldina; as exposições nacionais de 1908 e 1922; a vinda dos reis da Bélgica; a morte de Ruy Barbosa e de João do Rio (Paulo Barreto); os velhos quiosques banidos pelo prefeito Pereira Passos; abertura e edificação da avenida Central (atual Rio Branco); a ocupação dos morros subsequente às reformas urbanas; a substituição dos bondes de tração animal pelos elétricos; comércio formal e informal no Centro da cidade; personalidades da vida política e cultural carioca; os corsos e os bailes carnavalescos etc. Esse último tema inclusive deu ensejo a uma exposição efetivamente realizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte em sua antiga galeria do prédio do Museu de Belas Artes (na rua Araújo Porto Alegre, nº 80), com curadoria de Nadja Peregrino e chamada “Carnaval de Malta”.

Os recortes supracitados têm viés histórico e/ou geográfico, espelhando os diferentes aspectos da vida carioca em momentos determinados de sua história — como, por exemplo, antes e depois da criação do Estado da Guanabara —, ou em determinadas regiões, logradouros ou espaços, estabelecendo dicotomias entre Zona Norte e Zona Sul, espaços de trabalho

(o Centro) e os espaços de lazer (praias, parques e jardins). Tais enfoques correspondem à missão do Museu da Imagem e do Som, que é documentar e divulgar a vida da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Mas, por outro lado, como ambos os conjuntos são vastíssimos e extremamente ricos e consistentes, resta também a possibilidade da realização de exposições ou publicações que focalizem esses fotógrafos como criadores, privilegiando seus talentos estéticos e técnicos, sem necessidade de qualquer outro tipo de justificativa ou validação. É o fotógrafo encarado como autor, no mesmo nível de um cronista de texto ou de um pintor paisagista, por exemplo.

Os arquivos de grandes jornais falidos ou extintos acabaram tendo em alguns casos destino institucional. Tal foi o caso, por exemplo, do arquivo dos jornais *Última Hora*, hoje conservado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, e *Correio da Manhã*, conservado no Arquivo Nacional. Ambos estão disponíveis para consulta *online*, e já deram ensejo a diversas publicações e exposições, como “Registros de uma guerra surda”, merecedora de menção especial. Com curadoria de Viviane Gouvea, esta exposição, realizada em 2011, focalizou o período compreendido entre 1964 e 1985, quando “o Brasil viveu sob um regime político de exceção”, por intermédio de imagens fotográficas que ilustram perfeitamente a evolução (leia-se: endurecimento) e decadência (leia-se: distensão) da ditadura instituída pelo Golpe de Estado de 1964. As imagens, acompanhadas de números de documentos impressos, cinematográficos e fonográficos, reconstituem a história do Brasil e a história do *Correio de Manhã*, que acabou sendo ele próprio garroteado pelo governo autoritário.

Como as questões referentes ao período da ditadura ainda continuam bastante candentes e provocando discussões acaloradas, a revisão do período, inclusive por intermédio de seu legado visual — seja ele fotojornalístico ou artístico —, é importante. Vale a pena reproduzir aqui um trecho do fechamento do catálogo da exposição em pauta:

A memória é um bem público que está na base do processo de construção da identidade social, política e cultural de um povo. Isso significa que a memória é fundamental para a construção da verdade sobre os acontecimentos históricos.

Essa questão ganha especial relevância quando o que está em discussão é o direito de conhecer a verdade sobre as circunstâncias que levaram, em um passado recente, à violação sistemática e geral dos direitos humanos no Brasil, uma vez que o exercício efetivo e completo do direito à verdade é essencial para evitar a ocorrência de violações semelhantes no futuro. (Gouvea, 2011, p. 58)

Um jornal documenta prioritariamente a vida da cidade em que está sediado e, subsidiariamente, a do estado, do país, e até mesmo do mundo, de modo que seu campo de ação é extremamente amplo. É também, por outro lado, bastante variado, visto que todas as dife-

rentes editorias produzem continuamente fotografias, de modo que uma linha de recorte evidente para o caso da fotografia de imprensa é, precisamente, a das especializações das diversas editorias, entre as quais: cidade, polícia, esporte, cultura, educação, economia, saúde e comportamento. As empresas jornalísticas e as agências fotográficas já perceberam a importância dos seus fundos de imagem, e começaram a trabalhá-los de modo sistemático há décadas, sendo os exemplos mais expressivos os da revista norte-americana *Life* e da agência franco-americana Magnum.

Um exemplo nacional recente que merece destaque pelo seu valor e seu potencial de inspiração é a Coleção Folha Fotos Antigas do Brasil, organizada e publicada pela *Folha de S. Paulo*. Segue uma relação dos volumes que compõem a coleção:

- Volume 1** – São Paulo: de vila a metrópole.
- Volume 2** – Comércio: do mascate ao mercado.
- Volume 3** – O povo brasileiro: retratos de todos nós.
- Volume 4** – O Brasil rural: a ocupação do território.
- Volume 5** – Crenças e templos: devoção e fé.
- Volume 6** – Festas populares: uma celebração de sons e movimentos.
- Volume 7** – Imigrantes: esperança em terra nova.
- Volume 8** – Guerras e batalhas: o país em luta.
- Volume 9** – As cidades: o nascimento dos cartões postais.
- Volume 10** – A indústria: fábricas e chaminés de barro.

- Volume 11** – Cotidiano: um dia na vida dos brasileiros.
- Volume 12** – Transportes: a história dos nossos caminhos.
- Volume 13** – Protestos e passeatas: a construção da democracia.
- Volume 14** – Sertão: ecos do Brasil profundo.
- Volume 15** – Obras e construções: marcos do desenvolvimento.

- Volume 16** – O café: uma moeda forte para o País.
- Volume 17** – O litoral: o sol, o sal, o céu.
- Volume 18** – Dinheiro e poder: no tempo dos mil-réis.
- Volume 19** – Arquitetura: da taipa ao arranha-céu.
- Volume 20** – Paisagens: um país belo por natureza.

O exemplo da *Folha de S. Paulo* é bastante interessante, sobretudo em virtude das diferentes divisões estabelecidas, todas procedentes e bem fundamentadas, de modo tal que deram origem a volumes tão coerentes quanto atraentes.

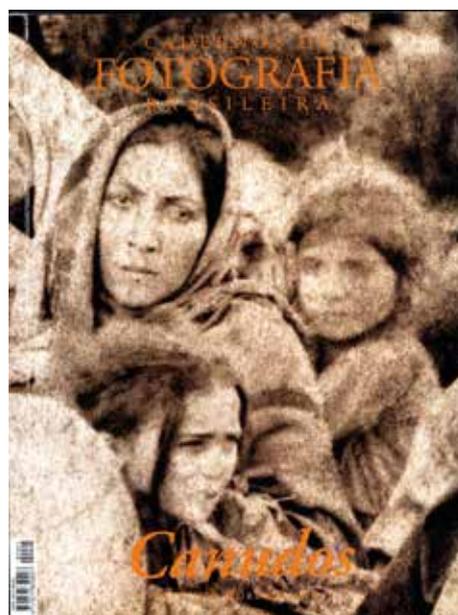
Mas, como sempre é interessante opor plano e contraplano, vale evocar aqui um ótimo exemplo portenho, dado pelo jornal *El Clarín* no ano de 2005, em comemoração aos 60 anos de existência deste que é o mais importante jornal argentino. Trata-se da coleção La Foto-

grafia em la Historia Argentina, em quatro volumes, em forma de brochuras de 22 × 26,5 cm. A coleção tem enfoque diametralmente diverso por privilegiar não tanto a história, mas, sobretudo, o papel exercido pela fotografia de imprensa no registro e análise dos principais acontecimentos de seu tempo, naquela perspectiva delineada por Mathew Brady por ocasião de sua seminal documentação da Guerra de Secessão nos Estados Unidos, que entronizava o fotógrafo no papel de “testemunha ocular da história”. Ou seja, de um historiador do tempo presente, que não vive preso a acontecimentos pretéritos e testemunhos alheios, registrando, ao contrário, a história no exato momento em que ela estende suas garras cruéis com toda a indiferente inexorabilidade sobre os protagonistas ativos ou passivos do fluxo incoercível dos acontecimentos.

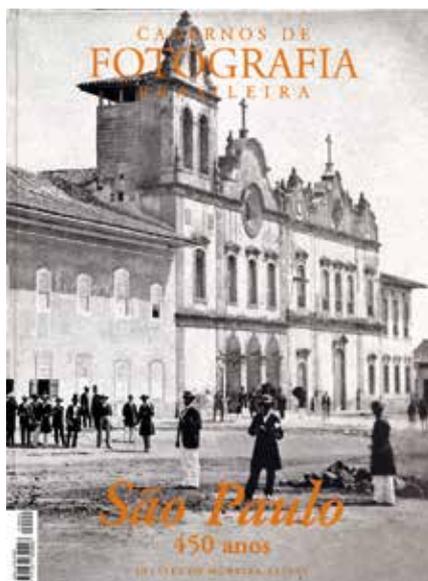
Um estudo de caso: o Instituto Moreira Salles

Além de se destacar como a única instituição brasileira a manter uma política permanente de aquisição de fotografias desde o final do século XX, o Instituto Moreira Salles também se singularizou em virtude de ter encontrado as soluções mais criativas e diferenciadas no que diz respeito ao uso criativo de acervos fotográficos.

Antes de prosseguir, é necessário assinalar aqui o caso, igualmente exemplar, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), que desde 1990 mantém a Coleção Pirelli/Masp de Fotografia, a partir de um projeto capitaneado por Mario Cohen, Anna Carboncini e Rubens Fernandes Junior. A coleção conta hoje com 1.147 obras de 297 importantes fotógrafos brasileiros, e já publicou 19 catálogos dando conta das diferentes aquisições.¹ Mas como se trata de uma coleção contemporânea constituída pela aquisição direta de obras com seus autores (salvo alguns raríssimos casos de autores já falecidos), não vou analisá-la aqui, mesmo porque, de modo geral, são adquiridas três imagens de cada fotógrafo — ainda que existam umas poucas exce-



¹ Cf. <http://www.colecaopirellimasp.art.br>.



ções à regra —, o que, se, por um lado, torna o conjunto bastante coeso, por outro, limita o livre garimpo do pesquisador externo, que não tem possibilidades de fazer “descobertas” pessoais, conseguir quantidades desiguais de obras, ou fugir dos ditames estabelecidos pelo Conselho Deliberativo da coleção.

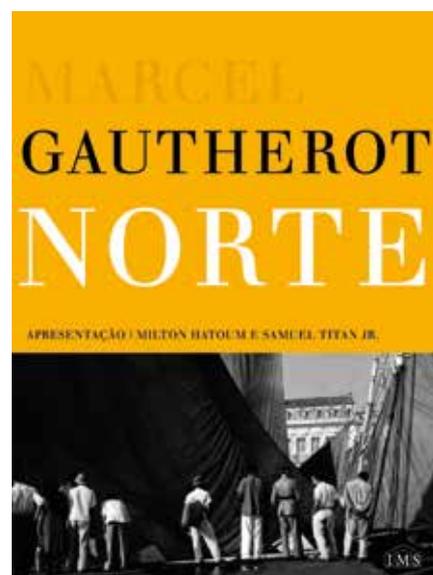
A constituição da coleção de fotografia do Instituto Moreira Salles combinou a aquisição de grandes coleções particulares preexistentes — como as coleções Pedro Correa do Lago e Gilberto Ferrez — com a aquisição de conjuntos independentes de imagens de um determinado tema ou autor (como nos casos das fotografias parisienses de Alcício de Andrade e das cariocas de Rossini Perez; ou da Campanha de Canudos, por Flávio de Barros), com a aquisição dos arquivos completos de autores modernos recentemente falecidos ou veteranos bastante idosos. Mas o fato é que, no que diz respeito à fotografia moderna e contemporânea, a opção do instituto foi a de reunir na medida do possível a íntegra da obra de grandes fotógrafos como Marcel Gautherot, Hildgard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, Maureen Bisilliat e Otto Stupakoff, por exemplo. Essa estratégia tornou seu acervo fotográfico uma fonte preciosa para o entendimento da produção brasileira no século XX, com a vantagem de permitir grande flexibilidade de recortes e abordagens. No que diz respeito à fotografia pioneira do século XIX, a aquisição das coleções Gilberto Ferrez e Pedro Correa do Lago fez com que o IMS possa rivalizar hoje com a Coleção Thereza Christina Maria, da Biblioteca Nacional, de tal forma que — sem querer desmerecer outros importantes acervos — seria possível escrever a história da fotografia brasileira oitocentista baseando-se exclusivamente nas coleções do IMS e da BN.

Além de organizar e promover exposições em suas diferentes unidades de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Poços de Caldas, o Instituto Moreira Salles também faz itinerar suas mostras por diversas instituições nacionais e internacionais.² Contudo, para os propósitos ilustrativos deste livro, vou me ater apenas ao uso editorial das fotografias de sua coleção, por julgá-lo verdadeiramente exemplar como aproveitamento do uso criativo de acervos fotográficos, uma linha de trabalho excelente e única em termos nacionais. Deixando de lado os catálogos que acompanham todas as suas exposições e que são sempre muito bons, mas que não podem fugir à sua natureza própria de catálogos, não diferindo, portanto, dos demais bons catálogos editados por outras exposições, vou privilegiar três coleções editoriais bastante inovadoras do IMS. São elas:

² Cf. <http://www.ims.com.br/ims>.

Cadernos de Fotografia Brasileira — coleção iniciada em dezembro de 2002 com a edição do volume dedicado a Canudos e a perspectiva de ter periodicidade anual, o que acabou não se concretizando. É importante salientar que o termo “caderno” pode dar uma falsa ideia do volume que, na verdade, era uma publicação de capa dura, de 21,5 × 28,5 cm, profusamente ilustrada e com mais de 300 páginas. Estruturado em torno da conhecida documentação efetuada na última fase da Campanha de Canudos, em 1897, pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros, esse caderno contém importantes referências técnicas, como o ensaio “Há 20 anos, a restauração por processo ótico”, de João Sócrates de Oliveira, e “O sertão pacificado. Ou o trabalho de Flávio de Barros no front”, de Cícero Antônio de Almeida, uma detalhada cronologia sobre a questão e a própria cidade de Canudos, chegando até o momento da publicação do volume; depoimentos de fotógrafos contemporâneos que documentaram o sertão baiano (como Maureen Bisilliat, Anna Mariani e Cristiano Mascaro); bem como uma seção “Portfólio”. Esta seção, que compreende até imagens em cores, oferece um atraente contraponto contemporâneo sobre essa região ainda hoje agreste e castigada, de autoria de nomes de relevo de nossa fotografia, como Pierre Verger, Marcos Santilli, Walter Firmo, Ed Viggiani, Celso Oliveira, Orlando Brito, Juarez Cavalcanti, Evandro Teixeira, além dos já citados Maureen Bisilliat, Anna Mariani e Cristiano Mascaro. Essa circunstância vale a pena ressaltar por demonstrar de forma irrefutável que o trabalho com acervos não deve ficar circunscrito aos seus próprios fundos de imagens nem tampouco ao período histórico que privilegiam, devendo, ao contrário, oferecer uma ponte com a época atual capaz de demonstrar ao leitor ou ao visitante a importância que a exposição ou o livro podem ter para o entendimento de seu próprio tempo e da sua própria vida; aspecto que é de extrema importância para a sensibilização das camadas infantil e juvenil do público, visto que o jovem tende a desprezar de imediato tudo aquilo que julga “velharia” ou “peça de museu” sem aparente utilidade para a vida atual. Este é um drama com o qual se debatem cotidianamente em sala de aula os professores das disciplinas que, para seus jovens e ainda imaturos alunos, “não vão servir para nada”.

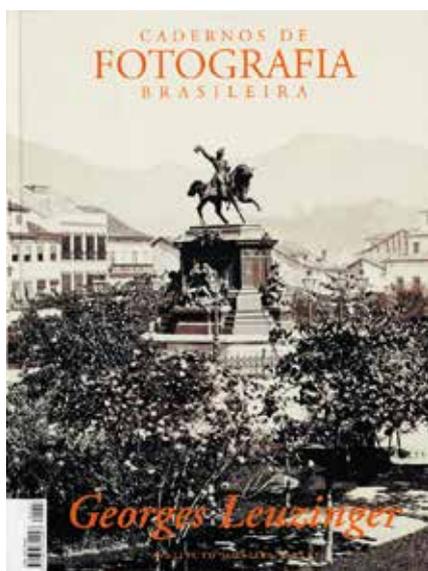
Monografias Autorais — lançada em 2009, esta coleção, que não ostenta nenhum nome específico, tem a coordenação de Rodrigo Lacerda, e é dividida em certos casos com Samuel Titan Jr., apresentando um formato ligeiramente maior do que o de um livro convencional de texto: 17 × 23 cm. Surge, assim, como uma excelente opção para quem deseja se aprofundar no estudo e/ou na pesquisa da fotografia sem dispendar as altas somas necessárias para a aquisição de monografias de grande formato e capa dura. Difere da anterior não só pelo formato, como também por seus cadernos de textos, sempre compreendendo ensaios bastante reveladores e informativos acerca da obra dos respectivos fotógrafos. *Norte*, com imagens de Marcel Gautherot, tem um ensaio escri-



to a quatro mãos por Milton Hatoum e Samuel Titan Jr.; *Metrópole*, com imagens de Hildegard Rosenthal, traz textos distintos de Maria Luiza Ferreira de Oliveira e Beatriz Bracher; *Sequências*, com imagens de Otto Stupakoff, ostenta uma introdução de Bob Wolfenson e uma série de textos de autoria do próprio Stupakoff, esclarecendo as circunstâncias de realização de algumas das suas fotografias. Traz ainda de bônus os derradeiros retratos de Stupakoff, realizados por um mestre moderno do gênero: Juan Esteves.

Livros de Bolso — em 2009, o IMS lançou uma coleção de livros de pequeno formato, sem denominação distintiva, mas que podem ser enquadrados na categoria hoje denominada de “fotolivros” a partir da incorporação da nomenclatura de língua hispânica para o que sempre se chamou em português de livro de fotografia. Coordenada pelo trio formado por Rodrigo Lacerda, Samuel Titan Jr. e Sergio Burgi, essa coleção tem um formato bastante agradável para a apresentação de fotografias, a meio caminho entre os consagrados livros da Photo Poche francesa e os livros de texto de formato convencional: 15 × 19,5 cm. A edição de imagens reúne cerca de cinquenta fotografias e estabelece um recorte temático na obra de um determinado autor, como: *Cinefotorama*, de José Medeiros (48 fotos); *Paisagem moral*, de Marcel Gautherot (44 fotos); *Cara de artista*, de Carlos Moskovic (50 fotos). Estes livros abordam, respectivamente, o Brasil na era Vargas, os profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo, e retratos de artistas da arte moderna brasileira, sendo que as fotografias de José Medeiros são acompanhadas por um poema de Zuca Zardan; as de Marcel Gautherot, por um poema de Francisco Alvim; e as de Carlos Moskovic, por um ensaio de Sergio Micelli. Trata-se de uma forma atraente e instigante de dar visibilidade ao acervo e permitir sua circulação entre o grande público.

O livro *Magnum* — *contatos*, editado pelo Instituto Moreira Salles em São Paulo em 2012, tem formato grande (29 × 35 cm), foi organizado por Kristen Lubben, e comenta 139 folhas de contato de 69 fotógrafos da agência Magnum, apresentando um total de 435 ilustrações, em cor e em PB.



Entre os trabalhos selecionados merecem destaque os produzidos pelos seguintes fotógrafos: Henri Cartier-Bresson, Chim (David Seymour), os irmãos Robert e Cornell Capa, Werner Bischof, Marc Riboud, Eve Arnold, Marilyn Silverstone, Philip Jones Griffiths, Dennis Stock, Josef Koudelka, Susan Meiselas, Raymond Depardon, Chris Steele-Perkins e Alex Webb.

O livro se abre com um retrato realizado por René Burri no escritório nova-iorquino da agência Magnum, em 1959, mostrando Cartier-Bresson examinando uma folha de contato com o auxílio de uma lente de aumento. Essa imagem dá, ao mesmo tempo, para as novas gerações, a medida do valor concedido pelos fotojornalistas clássicos aos contatos, bem como uma ideia de quão

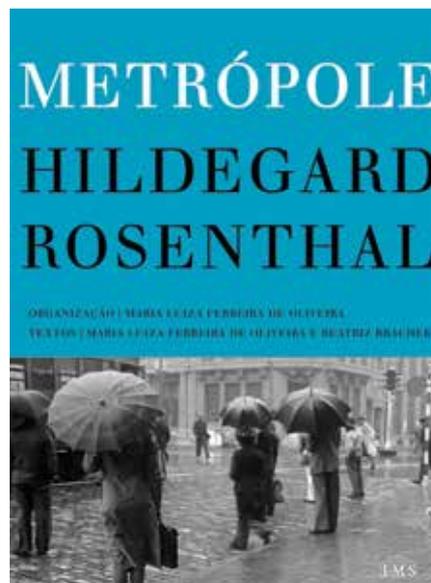
mais trabalhosa e penosa era a edição de imagens nos tempos em que tudo o que se tinha como base para escolha eram os diminutos fotogramas de 24 × 36 mm.

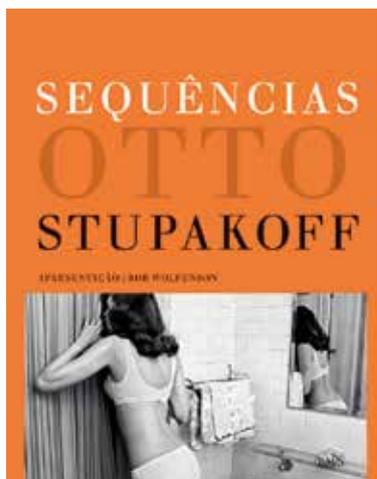
Valendo-se da obra dos fotógrafos da Magnum, esse volume historia a evolução e o abandono de uma forma de trabalho que era tão onipresente a ponto de ser considerada parte inevitável e inextricável do processo fotográfico: o uso das folhas de contato como registro do que foi fotografado, assim como ferramenta para a edição e indexação de imagens.

A folha de contato é produzida mediante a cópia direta por contato (e é daí que vem o seu nome) das tiras de negativo, ou também dos negativos avulsos de grande formato, com a folha de papel fotográfico. Produz-se, assim, uma cópia positiva do negativo original em tamanho 1 × 1cm, que facilita a visualização das imagens e, portanto, a escolha daquelas merecedoras de ampliação. Ao proporcionar a visão da íntegra do negativo, o contato faculta ao fotógrafo uma visão abrangente daquilo que ele capturou no filme, proporcionando também aos observadores externos uma perspectiva do processo criativo do fotógrafo, da sua forma peculiar de aproximação e tratamento de um determinado tema. Ao armazenar cada passo ao longo do caminho que conduz à obtenção da fotografia “ideal”, o contato nos oferece a sensação de caminharmos ao lado do fotógrafo ou até mesmo de enxergarmos por seus olhos. Com características peculiares a cada profissional, a folha de contato mostra como a imagem foi construída, se foi montada, ou se foi obra do acaso. Existe ainda outra significativa vantagem do contato: a de preservar o negativo, que fica adequadamente armazenado, e não é utilizado no processo de edição de imagens, sendo empregado apenas para a realização das respectivas ampliações.

O texto demonstra que a partir de 2001 ocorreu na Magnum uma gradativa migração para o digital, e apresenta uma série de interessantes ponderações dos fotógrafos incluídos no livro a respeito da diferença existente entre o trabalho com a fotografia convencional de película e a imagem digital.

Durante muito tempo se acreditou que o mundo iria acabar no ano 2000. O mundo, contudo, resistiu, bem o sabemos, mas o mundo da fotografia clássica acabou. Ainda sobrevivem alguns entusiastas daquilo que — bizarramente — passou a ser denominado “fotografia analógica”, mas são como aqueles raros dinossauros que resistiram ao cataclismo dizimador da espécie: mais dia menos dia todos irão desaparecer. Os dinossauros sobreviventes acabaram pouco a pouco de “morte morrida” em virtude do rompimento da cadeia alimentar. Os fotógrafos clássicos remanescentes perecerão de morte induzida pela indústria, à medida que for interrompida a produção do material fotossensível (filmes e papéis), dos químicos indus-





trializados (reveladores, fixadores, banhos de viragem etc.) em forma líquida ou em kits para diluição em água, assim como dos demais equipamentos e materiais de consumo indispensáveis à sua prática.

Mais do que uma simples ferramenta, o contato é uma obra em si — um *work in progress* —, sem dúvida alguma, porém fascinante e plena de significado. Isso levou, por exemplo, John Szarkowski, o mais importante curador de fotografia do MoMA, a empregá-los na exposição que organizou para o museu em 1965: “The Photo Essay”, que contou com a consultoria do mitológico editor de fotografia John Morris, hoje centenário, amigo, mentor e principal divulgador da obra de Eugene Smith, além de criador do

prestigioso prêmio que leva o nome do autor de *Minamata*. Em 1968, Szarkowski exibiu novamente contatos no MoMA, na mostra “Photography as Printmaking”.

No caso de Robert Capa, que entrou na história como o símbolo maior do fotógrafo de guerra, são apresentados contatos relativos à batalha no rio Segre, da Guerra Civil Espanhola, em novembro de 1938, a primeira cobertura a torná-lo conhecido, assim como a sua esposa e parceira nessa tarefa, Gerda Taro, que, lamentavelmente, faleceu em 26 de julho de 1937, às vésperas de seu vigésimo sétimo aniversário, na localidade de Villanueva, próxima a El Escorial. É reproduzida também uma folha de contato relativa à cobertura do desembarque aliado na Normandia, no Dia D, 6 de junho de 1944, mostrando os parcos nove fotogramas remanescentes dos quatro rolos de 36 poses produzidos por Capa no calor do combate. O resto foi destruído pela imperícia de um laboratorista na tentativa de apressar o processo de secagem dos filmes.

Como essa é uma história fundamental na história da fotografia de guerra, vale a pena evocá-la em rápidas linhas: depois de expor os mencionados quatro filmes, Capa confiou-os a mensageiros militares para que eles os entregassem no escritório londrino da revista *Life*, dirigido por John Morris Ali. O editor Hans Wild examinou os quatro rolos de negativos ainda úmidos, e disse que as fotografias realizadas por Robert Capa eram simplesmente “fabulosas”. Mas, no afã de secar os filmes rapidamente, seu assistente, Dennis Banks, destruiu quase todo o material, com exceção das citadas nove imagens. Recentemente, no entanto, surgiu outra versão, extremamente desabonadora tanto para Capa quanto para Morris: a de que o célebre fotógrafo simplesmente teria “amarelado” no Dia D e montado uma farsa, com o beneplácito de seu amigo John Morris, para justificar a falta de uma documentação mais consistente. Não tenho elementos para emitir uma opinião pessoal a respeito e, de qualquer forma, tentar esmiuçar o assunto aqui equivaleria a um desvio de rota, mas fiz questão de mencionar a polêmica ainda em curso e em aberto, para demonstrar como mesmo um conjunto de imagens de acervo que pareciam amplamente estudadas e conhecidas há mais de meio século pode oferecer novas perspectivas e interpretações, o que não deixa de ser estimulante para todos aqueles que se interessam pelo uso de imagens fotográficas históricas.

Em relação a Werner Bischof, com a publicação do contato correspondente, ficamos sabendo que a imagem do pátio interno do Santuário Meiji em Tóquio, no inverno de 1951, foi feita com uma câmara 6 × 6, o que não era possível inferir a partir da versão conhecida da imagem, que é retangular.

Já a fotografia “O pintor da torre Eiffel”, de Marc Riboud (1953), que mostra um homem se equilibrando precariamente sobre o vazio para pintar a torre, não foi fruto de um acaso feliz. Foi, ao contrário, uma situação antevista pelo fotógrafo e laboriosamente perseguida ao longo de vinte cliques diferentes, o que diz muito a respeito de sua disciplina e processo de trabalho.

“O debate da cozinha”, a conhecida fotografia de Elliot Erwitt realizada no Pavilhão Americano no Parque Gorki, em Moscou, em 24 julho de 1959, mostrando Nixon apontando ameaçadoramente o dedo para o peito do premier russo Nikita Khrushchev, é normalmente encarada como prova da coragem e da autonomia norte-americana. Mas, quando examinamos a folha de contato correspondente, percebemos que o negativo em questão é o de número 57/58, ao passo que o negativo 13/14 apresenta Khrushchev fazendo gesto idêntico em relação a Nixon. Isso indica que, na verdade, Nixon reagiu ao gesto do premier russo, e não estava nem um pouco intimidado por ele, procurando, ao contrário, demonstrar força depois de ter sido confrontado de alguma forma por Khrushchev. Uma imagem apresenta, com frequência, uma síntese tendenciosa de uma história, cuja totalidade só pode ser apreendida por intermédio da correspondente folha de contato.

Burt Glinn foi, senão o único, ao menos o mais importante fotógrafo americano a registrar a entrada das tropas revolucionárias lideradas por Fidel Castro em Havana, no dia 1º de janeiro de 1959. E o exame do contato reproduzido no livro da Magnum permite constatar de modo irrefutável aquilo que o governo dos Estados Unidos sempre se empenhou em negar: o movimento revolucionário que depôs Fulgencio Batista teve amplo apoio popular, e os guerrilheiros barbudos foram recebidos com grande alegria na capital cubana. O único problema é que o santo de hoje quase sempre é o pecador de amanhã, de modo que quase todas as revoluções acabam sendo aquilo que se convencionou chamar de “trocar seis por meia dúzia”. Mas essa já é outra história...

O contato do retrato que Eve Arnold realizou de Malcolm X em Chicago, em 1961, de perfil, com chapéu, óculos e o anel com a estrela e o crescente que o identificava como muçulmano, líder dos “Black Muslims”, demonstra que foram apenas dois cliques, em meio a outros que o mostravam de frente, falando ao telefone.

René Burri foi autor de retratos de Che Guevara que foram superados apenas pela célebre fotografia de Alberto Korda, que se tornou, na época, o pôster mais vendido do mundo, posição na qual, muito provavelmente, permanece até hoje. A folha de contato ostenta uma série de 36 retratos, mas os que se tornaram conhecidos — Che com o charuto e Che apertando os olhos com os dedos da mão esquerda — correspondem apenas a um clique cada um: os fotogramas 23 e 26, respectivamente. Conforme relatou Burri:

[...] fui totalmente ignorado durante duas horas. Ele não olhou na minha direção uma única vez, o que foi extraordinário. Eu circulava ao seu redor, porém não há uma só fotografia em que Che apareça encarando a câmara. (Apud Lubben, 2012, p. 139)

Outra fotografia extremamente impactante que foi realizada em apenas um clique foi “Vítima civil”, de Philip Jones Griffiths (1967), imagem que fecha seu livro de memórias, *Recollections*. Conforme ele relatou:

Esta mulher foi rotulada, possivelmente por um soldado piedoso, como VNC (civil vietnamita). Coisa bastante incomum. Os civis feridos eram em geral rotulados de VCS (suspeito de ser vietcongue), e todos os camponeses mortos eram postumamente elevados à categoria de VCC (vietcongue confirmado). (Ibidem, p. 162)

As duas citações foram retiradas de *Contatos*, um livro verdadeiramente prodigioso, em que podemos encontrar os contatos relativos a diversos outros momentos capitais da história mundial do século XX, tais como a queda do muro de Berlim, em novembro de 1989, documentada por Raymond Depardon; a chegada do reverendo Martin Luther King Jr. a Baltimore em outubro de 1964, depois de se tornar o mais jovem ganhador do Prêmio Nobel da Paz, documentada por Leonard Freed; o “Domingo Sangrento”, em Derry, Irlanda do Norte, em 30 de janeiro de 1972, documentado por Gilles Peress, cujas fotos, posteriormente, foram utilizadas no julgamento dos soldados assassinos; e a fotografia feita por Susan Meiselas de um membro do Movimento Sandinista da Nicarágua lançando um coquetel molotov feito com uma garrafa de Pepsi-Cola, em julho de 1979, que foi empregada para ilustrar uma caixa de fósforos comemorativa do primeiro aniversário da vitória sandinista.

Livros de bolso

A edição de livros de bolso de fotografia foi um dos muitos achados verdadeiramente brilhantes de Robert Delpire, que eu, pessoalmente, considero o nome mais importante da edição fotográfica de todos os tempos. Além de ter editado *The Americans*, de Robert Frank, quando o livro estava sofrendo boicote das editoras americanas, e de ter lançado alguns dos nomes mais importantes da fotografia internacional, Delpire teve papel primordial na afirmação da fotografia entre o grande público leigo. Com as edições especiais da revista *Le Nouvel Observateur*, ele criou uma coleção de monografias de capa dura e formato quadrado, que foi retomada por algumas editoras estrangeiras, dando início à difusão massiva da fotografia. Pouco depois, Robert Delpire criou uma coleção de livros de bolso na mesma linha, a Photo Poche, com livros de 12,5 × 19 cm. Estava no processo de prepará-la quando foi convidado a dirigir a Fondation Nationale de la Photographie, de modo que cedeu os direitos para a fundação, permitindo, assim, a maior aventura editorial do campo da fotografia. Na ocasião, em 1982, os livros de fotografia ainda eram raros e caros — geralmente obras de grande formato, capa dura e sobrecapa —, o que fez com que as obras da coleção Photo Poche fossem os primeiros livros de imagem adquiridos por milhares de estudantes, pesquisadores e fotógrafos. O segundo exemplar da coleção, dedicado a Henri Cartier-Bresson, se tornou de imediato o livro de fotografia mais vendido em todos os tempos, atingindo a casa dos 50 mil exemplares apenas na edição original francesa.

No Brasil, as duas coleções monográficas criadas por Robert Delpire serviram de modelo para que André Boccatto e Lily Sverner lançassem, em 1987, a coleção As Melhores Fotos, pela Sver & Boccatto Editores, e Milton Guran e Chico Neiva lançassem a coleção Antologia Fotográfica em coedição da Agência Ágil e da Livraria Dazibao. Boccatto e Lily se inspiraram

na coleção quadrada da revista *Nouvel Observateur*, publicando livros de Nair Benedicto, J. R. Duran, Cristiano Mascaro, David Zingg e Sebastião Salgado, ao passo que Guran lançou, em 1989, livros de fotografias de Walter Firmo, Juca Martins, assim como um trabalho de cunho histórico: *Fotógrafos pioneiros do Rio de Janeiro*, de minha autoria (Vasquez, 1990). Infelizmente, ambas as experiências tiveram vida breve, mas por sorte existe agora no mercado brasileiro uma coleção de livros de bolso bem-sucedida e que tem qualidade bastante superior às precedentes, com impressão impecável, capa dura e formato de 13 × 16,5 cm.

Lançada pela Terra Virgem Editora, a coleção *Fotógrafos Viajantes* é coordenada pelo editor Roberto Linsker e pelo crítico, curador e ensaísta Diógenes Moura, e trabalha basicamente com imagens de arquivo de grandes nomes da fotografia brasileira, já tendo lançado livros de Pedro Martinelli, Cássio Vasconcellos, Maureen Bisilliat, Loren McIntyre e Pierre Verger, entre outros. Mestre Verger foi, inclusive, quem inaugurou a coleção, em 2009, com um livro de título encantador, como tudo o que diz respeito ao grande babalaô: *Pierre Verger. Fotografias para não esquecer*, uma coletânea de 73 imagens sobretudo das décadas de 1940 e 1950. Todos os livros da coleção *Fotógrafos Viajantes* são excelentes e merecem atenção, de modo que vou me limitar a citar apenas mais um exemplo que tem certa semelhança com o de Verger por ser obra de um fotógrafo estrangeiro que também se apaixonou irremediavelmente pelo Brasil: Loren McIntyre. Norte-americano, nascido em 1917 e falecido em 2003, ele foi o descobridor da nascente mais distante do rio Amazonas, a laguna McIntyre, no Peru, e esteve no Brasil diversas vezes fotografando para a revista *National Geographic*, conhecendo o país melhor do que muitos brasileiros. Seu arquivo pessoal poderia dar ensejo a diversos livros dentro da tradicional perspectiva do ensaio fotográfico clássico, mas o que torna *Loren McIntyre: na floresta uma tarde* (Linsker, 2012b) um livro exemplar no que diz respeito ao uso criativo de acervos fotográficos foi a opção do editor de fugir ao espetacular e ao pitoresco para construir uma narrativa sobre o melancólico cotidiano dos habitantes da floresta. O livro retrata tristes personagens trânsfugas entre duas culturas igualmente condenadas — a indígena e a “moderna” —, entre dois territórios identicamente amaldiçoados (a floresta e o simulacro de civilização representado por casebres de madeira que começavam a substituir desfavoravelmente as aldeias indígenas). Trata-se de uma tarde inesquecível de amores pagos e promessas traídas, de sonhos apenas esboçados que foram registrados por Loren McIntyre e perenizados nas promessas inconclusas das películas diapositivas Kodachrome, Ektachrome e Fujichrome.

Pensar pequeno

O título deste capítulo também poderia ser “Pensar nos pequenos”, pois se trata aqui tanto de pensar em pequenos projetos, mais viáveis e exequíveis, quanto em projetos destinados aos pequenos.

Quando pensamos em trabalhar com acervos fotográficos, pensamos quase sempre em obras de caráter histórico, visto que, de modo geral, os projetos envolvendo imagens do passado têm uma perspectiva histórica e, com frequência, didática. Isso nos faz pensar quase que automaticamente no público adulto, em princípio mais afeito ou mais capaz de entender as propostas de cunho histórico. Mas, felizmente, tem surgido nos últimos tempos uma série de iniciativas destinadas aos mais jovens, em particular às crianças, que nos oferecem uma perspectiva renovadora e prazerosa do uso das fotografias do passado.

Merece destaque nesse campo a jornalista francesa Catherine Chaine, que trabalhou durante longos anos no serviço educativo da revista *Elle* antes de colaborar com as seções literárias do jornal *Le Monde* e da revista *Nouvelle Observateur*. Depois, em fins da década de 1990, passou a produzir livros para o público infantojuvenil, destacando-se, em 2004, com o comovente relato autobiográfico de sua relação com a filha deficiente física, Clémence: *J'aime avoir peur avec toi* [“Gosto de ter medo com você”]. Ela é casada com o célebre fotógrafo Marc Riboud, um dos baluartes da agência Magnum desde a década de 1950, e autor de uma das fotografias que pertencem à iconosfera mundial do século XX: a da jovem Jane Rose Kashmir, que confronta soldados de baioneta armada com uma flor em manifestação contra a Guerra do Vietnã, realizada em Washington em 21 de agosto de 1967.

Revirando os arquivos do marido, Catherine Chaine montou dois excelentes livros para crianças em fase de alfabetização: *I comme image* [“I como imagem”] (Chaine; Riboud, 2010) e *1. 2.. 3... image* [“1. 2.. 3... imagem”] (idem, 2011). O primeiro relaciona as fotografias de Riboud

com as primeiras letras do tema principal: “A como Amigas”; “B como Barco”; “M como Mãe”; “T como Triste” e assim por diante. Na capa, outra imagem icônica de Marc Riboud: “O pintor da Torre Eiffel”, de 1953, que desde então já se gravou em nosso inconsciente coletivo fotográfico. O segundo livro reúne fotografias a partir do número de objetos preponderantes na composição. Numa das fotos ilustrativas do número “5”, por exemplo, vemos um funcionário público chinês, fotografado em Anshan, em 1953, com cinco telefones à sua frente. Numa das imagens referentes ao número “42”, vemos um senhor turco, flagrado em Bursa, em 1955, levando quarenta e dois latões às costas, ao passo que, em uma das fotografias ilustrativas do número “10”, vemos uma família de camponeses cubanos de dez integrantes, fotografada em Guamá, em 1963. Como Marc Riboud foi um dos *grands reporters* da Magnum, tendo circulado pelo mundo todo — inclusive pelo Brasil, país que fotografou em 2010, aos 87 anos de idade —, as imagens selecionadas por Catherine Chaine não se revestem apenas de caráter lúdico ou ilustrativo, servindo também para ensinar a história mundial da segunda metade do século XX como se fosse uma gostosa brincadeira. Em ambos os livros existem, aqui e ali, páginas reservadas para que os pequenos leitores coletem as imagens (quer sejam elas fotográficas ou não) de sua preferência. Trata-se de um trabalho verdadeiramente meritório e cativante que pode servir de fonte de inspiração para todos aqueles desejosos de produzir algo diferente e substantivo para os jovens leitores.

Ao mesmo tempo em que Catherine Chaine produzia o primeiro dos seus livros, em 2010, e sem ter conhecimento de seu trabalho, eu escrevi *A princesa Isabel, o gato e a fotografia* (Vasquez, 2010), livro que utiliza retratos fotográficos de época da família imperial brasileira. O interessante neste caso específico é que todas as fotografias foram extraídas do CD-ROM *Princesa Isabel — Retratos fotográficos nas coleções “Museu Imperial” e “Arquivo Grão-Pará”*, coordenado por Fátima Argon e lançado em 2007 pelo Museu Imperial, do qual eu havia participado como consultor técnico. A partir de um trabalho de cunho didático, reunindo um total de 254 imagens da princesa Isabel e de seus familiares, para uso de professores e pesquisadores, extraí um pequeno grupo de 28 imagens para compor uma evocação memorialística de um suposto gato da princesa, Firmino, que ainda estaria vivo em virtude do exílio francês, posto que na França os gatos têm nove vidas, e não apenas sete, como aqui no Brasil. Todas as fotografias foram apresentadas de forma criteriosa, sem cortes ou intervenções, e com a devida explicação técnica e contextualização histórica ao final do volume, mas o cenário e o protagonista se apresentavam como desenhos belamente executados por Júlia Lima.

Em termos do uso da fotografia histórica, *A princesa Isabel, o gato e a fotografia*, representou uma novidade. Mas a verdade é que as Edições Pinakothke já tinham publicado até então diversos títulos destinados ao público infantil e/ou juvenil utilizando quadros de autoria dos grandes mestres da pintura brasileira do passado. O exemplo mais significativo neste campo é o da professora Nereide Schilaro Santa Rosa, que publicou não só pela Pinakothke, como também pelas editoras Moderna, Saraiva e Scipione, livros sobre mestres como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Portinari, Guignard, Almeida Junior, ou livros com temas específicos, como o Barroco, o Abstracionismo, ou a contribuição dos artistas viajantes. Vale a pena observar de perto o seu trabalho.

Sobre a montagem de exposições

O catolicismo — diferentemente de outras tradições religiosas, como o islamismo e o judaísmo, por exemplo, que têm caráter iconoclasta — foi a primeira instância ocidental de valorização do caráter didático da imagem, educando, assim, o povo a ler imagens e, sobretudo, a aceitar a imagem como uma forma de “escrita”. Isso, evidentemente, veio a favorecer futuramente a fotografia, pois, como se sabe, o significado etimológico deste termo é “escrita da luz” ou “escrita com a luz”. Com efeito, Alain Besançon assim evocou, no seu brilhante livro *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia* (1997), a gênese do uso da imagem como instrumento de catequese no âmbito da religião católica:

Se há um texto fundador, que será evocado constantemente como uma autoridade, e que fornece o diapasão para a Igreja latina sobre a questão [da iconoclastia], este é sem sombra de dúvida a carta do papa Gregório Magno a Serenus, por volta do ano 600. Serenus, bispo de Marselha, mandara destruir e quebrar todas as imagens de sua sede episcopal. O papa dirigiu-lhe esta recriminação: “Uma coisa, com efeito, é adorar uma pintura, e outra, aprender por uma cena representada em pintura aquilo que se deve adorar. O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura oferece aos analfabetos (*idiotis*) que a contemplam, porque assim esses ignorantes veem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos”. (Ibidem, p. 243)

Isso equivale a dizer que a apreciação da fotografia encontrou no Brasil um terreno fértil desde os primórdios, sendo posteriormente favorecida pela difusão da televisão, que se desenvolveu entre nós de forma exponencial em virtude de dois fatores básicos: o alto índice de analfabetismo e a criação, pelo governo militar implantado em 1964, da Embratel, em 16 de setembro de 1965, de modo a facilitar a comunicação em todo o território nacional. Por outro lado, a Rede Globo de Televisão, maior beneficiária dessa iniciativa em virtude de sua conhecida proximidade com o poder, em muito contribuiu para a educação visual dos brasileiros, em virtude de seu tão decantado “padrão Globo de qualidade”. Com efeito, abstração feita aos questionamentos políticos, forçoso é reconhecer a excelência alcançada pela TV Globo, amplamente reconhecida no mundo inteiro graças, sobretudo, à exportação das suas telenovelas e de outros produtos de teledramaturgia, como as minisséries. E tal excelência, que atingiu o ápice nas estupendas vinhetas criadas pelo austríaco Hans Donner em sua fase áurea, ajudaram a educar visualmente o povo, acostumando-o a conviver diuturnamente com o estado da arte da mais moderna tecnologia da imagem, ou seja: o brasileiro é extremamente sofisticado em termos visuais e, em consequência, exige e assimila com facilidade as mais ousadas inovações no campo de vista da tecnologia da imagem, o que, obviamente, facilita em muito a atividade de todos aqueles que desejam trabalhar com a curadoria de exposições de fotografia.

A moderna montagem de exposições fotográficas é extremamente complexa, e envolve um grande número de profissionais altamente especializados, visto que o preço e o formato de uma fotografia tende a se equiparar cada vez mais ao das obras de arte tradicionais, como a pintura ou a escultura, por exemplo.

Anteriormente, no âmbito do fotoclubismo, imperou durante diversas décadas o formato expositivo padronizado de 30 × 40 cm, de tal forma que uma fotografia destinada aos salões internacionais da categoria não podia ter nem um centímetro a mais ou a menos, sendo automaticamente eliminada caso não obedecesse a esta premissa. Um dos mais célebres fotoclubes franceses, criado em Paris por Roger Doloy em 1952 e ativo até 1998, chamava-se justamente “30 × 40”. E, para se aferir sua importância, basta lembrar que figuraram entre seus associados nomes como: Robert Doisneau, Willy Ronis, Jean Pierre Sudre, Jean-Philippe Charbonnier, Jean Dieuzaide, Jean Claude Gautrand, Daniel Masclet, Jean-Claude Lemagny, Emmanuel Sougez, John Batho, Arnaud Claass, Michel Quentin e Agathe Gaillard. Em tempos de Google, seria ocioso detalhar o currículo de cada um deles, mas, tendo em vista o propósito deste livro, vale ressaltar que alguns desses fotógrafos tiveram também papel de extrema relevância no campo da afirmação da fotografia como meio de expressão tanto no âmbito do mercado de arte quanto no que se refere ao uso institucional e museal da fotografia. Agathe Gaillard, por exemplo, criou uma das primeiras galerias exclusivamente dedicadas à venda de fotografias, em funcionamento até hoje. Jean Dieuzaide criou a Galeria du Château d’Eau, em Toulouse, ajudando a descentralizar o interesse pela fotografia, que se encontrava até então quase que exclusivamente concentrado em Paris. Jean-Claude Gautrand se destacou no campo da história da fotografia; Arnaud Claass e Jean-Claude Lemagny se sobressaíram como teó-

ricos, sendo que o último foi durante décadas o conservador de fotografia moderna e contemporânea da Biblioteca Nacional francesa. E, finalmente, Michel Quentin, do Arquivo Nacional francês, se tornou um dos principais responsáveis pelo estabelecimento da moderna política de preservação e conservação de fotografias em seu país de origem e no resto da Europa.

Retornando ao fulcro deste capítulo, a montagem de exposições fotográficas, vale dizer que, se na década de 1970 a empresa francesa FNAC teve condições de montar um esquema nacional de itinerância de mostras em suas diversas galerias, aproveitando-se da padronização do formato que possibilitou a criação de malas plásticas (de material semelhante ao do conhecido fabricante Samsonite), isso não é mais possível nos dias de hoje. No astucioso sistema idealizado pela FNAC, as fotografias não viajavam emolduradas, mas simplesmente montadas em *passee-partout* e, chegando ao destino, eram, então, afixadas em painéis especialmente previstos para essa finalidade. Isso é atualmente impraticável pelo simples fato da inexistência de um formato expositivo corrente de fotografias, posto que as modernas impressoras possibilitam a fácil alternância de formatos e a realização de ampliações de dimensões gigantescas — na linha de Andreas Gursky e da Escola de Düsseldorf, por exemplo —, o que era impraticável no passado, tanto em termos de custo de produção quanto da própria dimensão física dos laboratórios. No passado, os papéis fotográficos eram oferecidos em uma gama restrita de formatos, a saber: 9 × 13 cm; 13 × 18 cm; 18 × 14 cm; 30 × 40 cm; 50 × 60 cm; e em rolos com 100 cm de largura e 300 cm de comprimento. Mas, mesmo que hipoteticamente o formato em rolo permitisse a realização de uma ampliação de 100 × 1.500 cm, ou em outras palavras, de um metro por quinze, com a possibilidade de combinação das tiras para formar imagens maiores, isso quase sempre era inviável porque os laboratórios fotográficos costumavam ter dimensões reduzidas. No âmbito doméstico eram, tradicionalmente, quartos de empregada adaptados, mas mesmo na esfera comercial não costumavam ser excessivamente grandes, de tal forma que não havia recuo suficiente para que o negativo fosse projetado sobre uma parede de modo a permitir sua máxima ampliação.

Contudo, seja qual for o tamanho das ampliações fotográficas com que trabalhemos no tempo presente, há premissas técnicas básicas que norteiam a preparação de toda e qualquer exposição e, de modo geral, se desdobram em diversos subitens.

Antes da montagem

1. Projeto conceitual e/ou expositivo.
2. Roteiro de montagem.
3. Plantas arquitetônicas.
4. Trâmites documentais (autorizações e cartas de anuência).
5. Pagamentos dos direitos autorais (das imagens, dos textos, das instituições detentoras do acervo).
6. Reproduções (para efeito de seguro e da produção das peças gráficas).
7. Seleção e/ou ampliação das obras.
8. Montagem das obras (*passee-partout* e emolduramento).

9. Peças gráficas (convite, pôlderes, catálogo, cartaz, *release*, *banner*, *plotter* de recorte).
10. Laudos técnicos.
11. Seguro das obras.
12. Empresa encarregada do transporte das obras.
13. Concepção e fabricação do material de embalagem.

No espaço expositivo

14. Climatização e adaptação do espaço (pintura etc.).
15. Mobiliário e instrumental especial (vitrines, *displays* etc.).
16. Sala, espaço ou equipamento de projeção multimídia.
17. Recepção e manuseio das obras (pelo *courrier* das diferentes instituições e, depois, pela equipe de montagem).
18. Montagem propriamente dita.
19. Iluminação.

Atividades complementares

20. Divulgação na imprensa e nas redes sociais.
21. Projeto educativo (idealização e treinamento dos monitores).
22. Encontros com os curadores, expositores ou com especialistas (palestras, seminários, visitas guiadas, encontro com os artistas).
23. Constituição de um dossiê de imprensa para a prestação de contas e a comprovação das ações realizadas no currículo da empresa e/ou do curador.

Depois, tudo tem que ser feito no sentido inverso, como no tempo do videocassete, com tudo o que foi feito sendo cuidadosa e judiciosamente desfeito: as obras devem ser devolvidas, os equipamentos alugados também, o mobiliário expositivo, encaminhado para um depósito, e a sala, entregue exatamente nas condições em que foi encontrada: pintada de branco, sem qualquer tipo de intervenção (janelas lacradas, puxadinhos etc.), e sem nenhum material estranho nela abandonado, tais como divisórias, vitrines etc.

Curadoria de uma exposição de arte em dez passos simples

O que se segue não é uma tradução dos conceitos expressos por Susan Kendzulak (s.n.t.) no artigo “Curating an Art Show in 10 Easy Steps: A Step by Step Guide for Art Curator”, mas a interpretação expandida e comentada de seu decálogo, que me pareceu útil e oportuno por ser bastante sintético e objetivo. Vale lembrar que a autora estabelece um paralelo entre o papel do curador e o do diretor de cinema, salientando que o momento atual é bastante propício para a participação de curadores independentes nas grandes instituições museais.

1. Crie o conceito de uma exposição de arte

Conceber a ideia e definir por escrito o propósito da mostra, detalhando a estrutura geral e listando os artistas que dela irão participar.

2. Reserve o espaço e defina o período expositivo

Isso pode parecer óbvio, mas não é, tanto que, hoje em dia, são solicitadas cartas de anuência das instituições e dos artistas, para efeito de inscrição nas diferentes leis de renúncia fiscal, bem como nos editais de financiamento de projetos, para evitar a ação de oportunistas que vendiam o que não tinham...

Esse é um ponto importante também na medida em que uma mesma ideia terá desenvolvimento bastante distinto caso seja realizada em uma galeria particular (com espaço mais reduzido e propósito comercial) do que em um museu ou em qualquer outra instituição pública. Assim, é preciso pensar — ou repensar, após o aceite definitivo — o conceito a partir do espaço real obtido. Não se deve esquecer da questão das datas de início e término da exposição, tendo em vista que alguns períodos do ano são considerados melhores do que outros. Vale reproduzir aqui uma judiciosa advertência de Eder Chiodetto (2013, p. 78):

Uma mesma seleção de obras, dependendo da alteração do espaço e, principalmente, da iluminação, pode funcionar muito bem em um museu e não funcionar em outro. Devem-se realizar diversos ajustes nos componentes de uma mostra para que as obras de fato vibrem na sua melhor potência. Em uma exposição tudo está vivo, tudo respira, tudo é orgânico e mutante.

3. Pense no seu público

O público deve ser uma das preocupações prioritárias do curador. Isso porque, ainda que em tese qualquer pessoa possa visitar uma exposição, é preciso definir com clareza seu público-alvo, posto que isso interfere direta e decisivamente na concepção da mostra e, em consequência, na possibilidade de captação de recursos e de obtenção do espaço. Uma exposição que prioriza o público infantojuvenil deverá ter, preferencialmente, ou até mesmo obrigatoriamente, um caráter lúdico e interativo, ao passo que uma exposição de incunábulo e outros livros raros será forçosamente mais contida e “erudita”, posto que se destina a um público dominante de meia-idade. As diferentes “tribos” são como vasos comunicantes, mas é sempre necessário priorizar uma delas, caso contrário será difícil amarrar o conceito, conceber a cenografia e bolar um programa educativo adequado.

4. Busque financiamento para a viabilização do projeto

Felizmente, existem hoje no Brasil diversas possibilidades de financiamento. Instituições de alcance nacional, como o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro Cultural Correios e a Caixa Cultural, por exemplo, têm editais para a ocupação de seus diferentes espaços culturais. Por

outro lado, diversas secretarias de cultura (municipais ou estaduais) também oferecem programas de financiamento para a ocupação das suas próprias unidades — ou equipamentos, como se convencionou falar — e para outros locais, inclusive praias, ruas e praças públicas. O mesmo ocorre com a Funarte, que oferece o mais diversificado leque de possibilidades.

5. Não deixe nada ao acaso

Citando Neil Webb, do British Council, Susan Kendzulak (s.n.t.) adverte: “Assume nothing”. Isso equivale a dizer: não considere nada evidente ou, muito menos, garantido, porque, na esfera institucional, assim como no universo do jogo do bicho, “só vale o escrito”.

O fato de um museu ter uma equipe de montagem e uma assessoria de comunicação não significa que a montagem e a divulgação de sua exposição serão asseguradas pela instituição. Muito pelo contrário, o normal é que tanto a montagem quanto a divulgação das exposições temporárias dos proponentes externos sejam asseguradas pelas produtoras independentes que as realizam, assim como todos os custos correlatos de um projeto dessa natureza, tais como transporte das obras, adequação do espaço expositivo e custos de correio. Vale lembrar que estes últimos ainda são consideráveis apesar de a maioria dos convites de hoje em dia ser apenas virtual, pois há também o custo do envio dos *press kits* e/ou dos catálogos para jornalistas e personalidades da cena cultural, para os expositores, para os colecionadores, para as instituições que emprestaram obras, e para as demais pessoas que colaboraram de alguma forma para a realização do evento.

Similarmente, quase todos os itens e o equipamento empregados em uma exposição devem ser alugados e/ou fornecidos pelo produtor externo, tais como: projetor multimídia, equipamento de gravação, equipamento de iluminação, mobiliário expositivo etc. Vale lembrar ainda que, de modo geral, as salas devem ser pintadas duas vezes: primeiro para os propósitos expográficos e, finda a mostra, novamente de branco, para entregá-la limpa para o próximo usuário.

6. Escreva um ensaio, publique um catálogo

Susan Kendzulak (idem) lembra que um curador deve escrever bem (existem oficinas literárias e cursos livres para quem tem dificuldades nesse campo) e lutar para editar um catálogo, nem que seja apenas em formato eletrônico, caso não haja disponibilidade financeira para a impressão. Isso porque o catálogo serve como registro do trabalho realizado, e como instrumento para a obtenção de futuras oportunidades. Não se deve esquecer o mais importante: bons catálogos, com reproduções inéditas e de qualidade, assim como ensaios consistentes, acabam se transformando em obras de referência para professores, estudiosos e pesquisadores, contribuindo para o enriquecimento da bibliografia nacional no campo da arte.

7. Convites e divulgação

Para o sucesso da mostra, é fundamental saber quem convidar para a vernissagem e, sobretudo, fazer um bom trabalho de imprensa. Deve-se lembrar que, hoje em dia, com a diminuição dos jornais impressos, é preciso apelar cada vez mais para os canais ainda considerados alter-

nativos, como as TVs a cabo e as redes sociais, que constituem uma espécie de profissionalização ou aperfeiçoamento do mais eficaz meio de divulgação: o bom e velho “boca a boca”.

8. Site do evento

Pelas razões explicitadas no item anterior, é conveniente, sempre que possível, a criação de um site específico para cada projeto de grande porte, ou, no mínimo, de um *hotsite* no site da instituição que abrigou a mostra.

9. Coletiva de imprensa, ciclo de palestras e/ou mesas-redondas, oficinas e/ou workshops

A realização de uma coletiva de imprensa só é viável no caso de megaprojetos. Mas um bom ciclo de palestras ou de mesas-redondas, assim como o oferecimento de oficinas e *workshops* baseados ou relacionados ao tema da exposição são fatores que contribuem grandemente para manter vivo ou reacender o interesse pela exposição.

10. Grande inauguração

Um trabalho de qualidade merece uma abertura em grande estilo, razão pela qual se tornaram cada vez mais frequentes as vernissagens acompanhadas de *pocket shows* musicais, performances ou outros atrativos extras, enfim, tudo o que se fizer necessário para tornar a noite de abertura memorável e imperdível, de modo a se singularizar em um cenário cultural que já caminha para a saturação.

A importância do Projeto Educativo

Pessoalmente, eu nunca me canso de reiterar a importância de um aspecto da montagem de exposições que nem sempre costuma seduzir outros curadores, o Projeto Educativo. Para mim, uma vez a exposição montada, o Educativo se torna o instrumento mais importante para o sucesso de uma exposição e para sua divulgação por meio do instrumento comprovadamente mais eficaz, o “boca a boca”. Além disso, é preciso lembrar que toda obra de arte tem múltiplos significados, a maioria dos quais não é evidente à primeira vista, de tal modo que a indagação primordial do paradigmático crítico de arte inglês John Ruskin continua procedente, e permanecerá para todo o sempre procedente. Para ele, a primeira pergunta que se deve fazer a uma obra de arte é: “O que ela nos ensina?”

O que o curador precisa compreender em primeiro lugar é que, por mais estrela que ele seja, depois da exposição montada e inaugurada, quem manda no pedaço são os integrantes do Projeto Educativo. São eles, os jovens e as jovens vestidos com as camisetas especialmente concebidas para a ocasião, que serão procurados e consultados pelos visitantes em caso de dúvida. Serão eles os interlocutores dos professores e guias turísticos que levarão grandes grupos para visitar a mostra, da mesma forma que serão eles que fornecerão as informações solicitadas pelos jornalistas que aparecem de improviso, sem pré-agendar uma visita, e sempre surgem com múltiplas e inesperadas indagações. Assim sendo, é de suma importância

conceder toda a atenção possível ao Educativo e, em paralelo, incentivar a práticas das visitas guiadas ou, como se convencionou chamar agora, as “conversas de galeria” com os curadores e/ou artistas, assim como a realização de ciclos de debates, mesas-redondas ou conferências ao longo da mostra, de modo a permitir uma interlocução direta com os visitantes, bem como para estimular ou reacender o interesse pela exposição.

A importância de um bom monitor pode ser aferida no filme *Falando grego*,¹ de 2009, que coloca em cena uma guia turística (que nada mais é do que uma monitora peripatética) magistralmente interpretada por Nia Vardalos. Georgia, seu personagem no filme, consegue a proeza de sensibilizar, depois de muitas tentativas e peripécias, um grupo de turistas americanos encabeçados por Richard Dreyfuss (que faz o papel de Irv), rompendo a dura casca do marasmo e do desinteresse para transformá-los em apaixonados interessados pela cultura e a arte gregas e, o que é mais importante, em pessoas atentas aos seus companheiros de viagem e aos habitantes do país que visitam.

Um novo problema: imagens originais ou cópias contemporâneas?

À medida que o trabalho com imagens de acervo ou de arquivo se intensificou, um novo problema se apresentou: privilegiar o uso exclusivo de imagens de época, as *vintage prints*, ou admitir também a realização de cópias e/ou ampliações modernas dos negativos originais conservados nas coleções públicas e particulares. Existem os puristas que desejam privilegiar apenas o material de época, como as citadas *vintage prints*, que, em essência, seriam aquelas cópias e/ou ampliações realizadas pessoalmente pelos próprios fotógrafos autores das imagens ou sob sua supervisão direta. Ocorre, no entanto, que diversas instituições possuem em seus acervos expressivas coleções de negativos que nunca foram ampliados ou copiados, ou cujas cópias ou ampliações foram perdidas ao longo do tempo. Portanto, o que resta fazer? Condenar milhares de negativos ao limbo em nome de um preciosismo nascido de considerações mais comerciais do que culturais, ou aceitar a possibilidade de realização de novas cópias e ampliações de imagens de época, para que as novas gerações possam se beneficiar do precioso legado de seus predecessores? Pessoalmente, sou irrestrita e inquestionavelmente a favor da realização de cópias e ampliações contemporâneas de fotografias, de modo a proporcionar ao público contemporâneo a possibilidade de acesso a documentos e a obras de arte de valor inestimável, que merecem ser vistos pelo maior número possível de pessoas, de modo que passem a integrar aquilo que belamente foi denominado de “iconosfera” — o manancial de imagens irrestritamente compartilhado por toda a humanidade. E, assim procedendo, creio que não estarei sendo ingênuo, pelo contrário, estarei compartilhando o pensamento e o exemplo daquele que foi o primeiro curador de fotografia do MoMA, Beaumont Newhall, a quem tive o prazer de conhecer em 1987, em Albuquerque, no Novo México. O fato é que Beaumont Newhall realizou no MoMA, em 1937, uma exposi-

¹ Para obter mais informações, ver <http://www.imdb.com/title/tt0865559/>.

ção paradigmática, que antecipou o centenário de invenção da fotografia, e resultou na edição do catálogo *Photography 1839–1937*, que se firmou como a primeira obra de caráter histórico a chegar ao grande público e a ter diversas edições. Na edição francesa de Le Bélier-Prisma (1967), podemos ver que diversas das imagens foram copiadas a partir de negativos originais dos quais não se dispunham cópias de época. Entre esses exemplos, podemos citar:

1. Charles Nègre: “Henry le Secq à Notre Dame de Paris”, 1951 (a partir de um negativo em calotipia pertencente à Coleção André Jammes, p. 31).
2. A. F. J. Caludet: “Retrato”, c. 1844 (a partir de um negativo de papel pertencente ao Science Museum de Londres, p. 34).
3. Fox Talbot: “Barco de pesca”, c. 1845 (a partir de um negativo de papel pertencente ao Science Museum de Londres, p. 35).
4. Fox Talbot: “Barcos de pesca”, c. 1845 (a partir de um negativo de papel pertencente ao Science Museum de Londres, p. 36).
5. Hill e Adamson: “Thomas Duncan e seu irmão” (a partir de um negativo pertencente à George Eastman House, p. 38).
6. Charles Nègre: “Limpadores de chaminés”, Paris, c. 1850 (a partir de um negativo em calotipia pertencente à Coleção André Jammes, p. 44).
7. Nadar: “Sarah Bernhardt”, 1859 (cópia feita por Daniel Masplet a partir de um negativo de colódio da Bibliothèque Nationale, p. 55).
8. Nadar: “François Guizot”, c. 1855 (cópia feita por Daniel Masplet a partir de um negativo de colódio da Bibliothèque Nationale, p. 56).
9. Mathew Brady: “James River, City Point, Virginia”, 1864 (cópia moderna de um negativo de colódio do National Archives, de Washington, p. 69).
10. Timothy O’Sullivan: “O general Grant e seu estado-maior, Massapomax Church, Virgínia”, 21 de março de 1864 (cópia moderna a partir de um negativo estereoscópico da Library of Congress, em Washington, p. 72).
11. Henry Beaufoy Merlin: “Casa de campo, Hill End, Austrália”, 1872 (cópia moderna a partir de um negativo de colódio da Mitchell Library, de Sydney, p. 80).
12. Adam Clark Vroman: “Índio Hopi, Nawquisterva, Oraibi”, 1901 (cópia realizada por William Webb a partir de um negativo do County Museum, de Los Angeles, p. 94).
13. Adam Clark Vroman: “Interior, Zuñi Pueblo”, 1897 (cópia realizada por William Webb a partir de um negativo do County Museum, Los Angeles, p. 95).
14. Jacob Riis: “Baxter Street Alley”, no bairro de Mulberry Bend, Nova York, 1888 (cópia realizada por Alexander Alland a partir de negativo pertencente ao Museum of the City of New York, p. 138).
15. Jacob Riis: “Mulher italiana com seu bebê, Jersey Street”, 1888 (cópia realizada por Alexander Alland a partir de negativo pertencente ao Museum of the City of New York, p. 139).
16. Lewis Hine: “Fiação de algodão, Carolina”, 1908 (cópia moderna realizada a partir de negativo conservado na George Eastman House, p. 140).

17. Lewis Hine: “Família italiana à procura das suas bagagens, Ellis Island”, 1905 (cópia moderna realizada a partir de negativo conservado na George Eastman House, p. 141).
18. Arnold Genthe: “O incêndio de San Francisco,” 1906 (cópia moderna realizada por Ansel Adams a partir de negativo conservado no California Palace of the Legion of Honor, em São Francisco, p. 178).

Direitos de propriedade intelectual

Quando se trabalha com fotografias históricas, ou com qualquer outra obra sobre a qual incida algum tipo de direito de propriedade intelectual, é preciso tomar uma série de medidas prévias, sendo essencial obter a devida autorização dos detentores dos direitos em questão, quer seja por pagamento, quer seja por cessão gratuita. Mas, em ambos os casos, é necessário que as devidas autorizações sejam obtidas de antemão e por escrito, de modo a evitar futuros problemas, como processos.

Uma obra de referência fundamental é a *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio* (Castro, 2006), publicada pelo Iphan, com todas as leis, decretos-leis, portarias e resoluções nacionais, assim como as convenções internacionais, relativas à questão cultural e patrimonial. Trata-se de uma obra de consulta essencial e incontornável para quem deseja redigir projetos culturais dentro da forma da lei, e se inscrever em editais e programas de financiamento.

Para uma abordagem mais palatável da questão, sugiro os ensaios “Direitos de propriedade industrial — os dois lados da moeda”, de Sydney Sanches e “Propriedade intelectual”, de Rita Pinheiro Machado, ambos incluídos no livro *Economia da cultura: ideias e vivências* (2009), organizado por Ana Carla Fonseca Reis e Kátia de Marco.

Muita coisa mudou desde o advento da primeira lei de apoio à produção cultural, a Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986), depois rebatizada de Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Antes, as exposições e eventos culturais eram produzidos pelos próprios integrantes das instituições que os apresentavam, praticamente inexistindo espaço para a ação de curadores e produtores culturais independentes. E, sobretudo, sem o mecanismo da renúncia fiscal e regras claras para sua utilização, poucas eram as empresas interessadas no financiamento de projetos culturais,

salvo aquelas administradas por visionários, como Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand, Walter Moreira Salles, Raymundo Ottoni de Castro Maia, Candido Guinle de Paula Machado, Olavo Setúbal, José Mindlin, Niomar Moniz Sodré Bittencourt — entre outros poucos verdadeiros mecenas que impulsionaram a vida cultural brasileira a partir de meados do século XX. Contudo, a institucionalização da renúncia fiscal, e sua conseqüente expansão e diversificação também para as esferas municipal e estadual, ampliou e complicou enormemente a produção cultural nacional. Isto porque se, por um lado, existiam mecanismos facilitadores, que deram ensejo inclusive ao surgimento de numerosos institutos, fundações e centros culturais, por outro lado não tardou a surgirem críticas e questionamentos acerca do bom uso destes mecanismos, com acusações de malversação de recursos, financiamento de projetos de pífia qualidade ou de caráter comercial, de *marketing* camuflado ou de cunho político. Persiste, inclusive, uma discussão acerca do que seria verdadeiramente um projeto cultural, entre outras questões subsidiárias que têm atrasado a anunciada revisão da Lei Rouanet por vários anos.

O fato é que a progressiva organização da produção de projetos culturais aumentou grandemente os custos de produção, de modo que é preciso calcular de antemão todos os itens, pois, no caso dos editais e da “aprovação do projeto na lei”, como se convencionou falar, não será possível inserir *a posteriori* custos que não tenham sido previamente aprovados. No caso específico do uso de fotografias, é preciso pensar basicamente em dois tipos de custos para o uso de imagens de coleções públicas ou particulares: o custo de reprodução e/ou aluguel das imagens para exposições ou publicações; e o custo relativo aos direitos autorais dos fotógrafos vivos ou de seus herdeiros legais.

Simplificando ao máximo a questão, podemos dizer que existem dois tipos de direitos relativos às imagens fotográficas: os direitos autorais e os patrimoniais. O direito autoral é pessoal e inalienável, assegurando para sempre a associação do nome do autor de determinada foto ao seu trabalho, a menos, é claro, que ele prefira não associar seu nome à imagem, por questões de segurança, por exemplo. Mas somente o autor tem a prerrogativa de não assinar sua obra, ou de usar um pseudônimo; uma instituição ou uma empresa editorial não tem em nenhuma hipótese o direito de atribuir a autoria de uma determinada fotografia a outra pessoa ou ocultá-la. Por outro lado, o direito patrimonial se relaciona não com a autoria da imagem, mas com a sua posse legal, como no caso dos jornais e revistas que mantêm fotógrafos assalariados e, portanto, passam a ser os legítimos detentores das fotografias por eles produzidas. Assim, são as empresas editoriais que detêm a guarda dessas imagens e as comercializam, mencionando, evidentemente, o nome de seus autores e, cada vez mais, outorgando-lhes uma parcela do pagamento.

Por outro lado é preciso não esquecer que, pela legislação brasileira, os descendentes ou herdeiros legais dos autores de produtos culturais detêm os direitos relativos a essas obras por um período de setenta anos após o falecimento de seus autores. Isso gerou o que pode ser qualificado de “processo de profissionalização dos herdeiros” entre aqueles que desejam viver apenas dos proventos advindos do legado familiar, o que tem provocado diversos problemas e,

inclusive, comprometido a realização de alguns projetos em virtude dos altos preços cobrados ou de exigências descabidas. Não cabe aqui mencioná-los, mas alguns podem ser facilmente encontrados na internet. O que importa reter, no entanto, é a necessidade de efetuar os devidos pagamentos e obter previamente as respectivas autorizações por escrito. Tal comentário pode parecer evidente, mas nunca é demais repetir esse tipo de advertência, tendo em vista os graves prejuízos financeiros e morais advindos nos casos em que exposições foram canceladas às vésperas da inauguração, ou em que discos e livros já impressos e distribuídos foram recolhidos por ordem judicial.

A questão das obras de arte produzidas “d’après”, “after” obras preexistentes, ou “à maneira de” determinado artista dominou toda a produção artística do século XX, tendo entre um dos exemplos mais expressivos Pablo Picasso, conforme belamente demonstrado na exposição *Picasso et les maîtres*, realizada no Grand Palais, em Paris, em 2008, em que foram mostradas suas “canibalizações” de mestres como Velásquez, El Greco, Goya, Zurbarán, Poussin, Ingres, Delacroix, Manet e Gauguin.

Passando à fotografia americana Sherrie Levine, no seu caso é interessante lembrar que ela não trabalhou apenas com fotografia de autores como Walker Evans e Alfred Stieglitz, efetuando também releituras do pai de todas as releituras e apropriações, Marcel Duchamp. Atacou seu ícone maior, o polêmico urinol inscrito no “Armory Show” como escultura — intitulada *Fountain* e assinada por Robert Mutt, pseudônimo criado a partir do nome do fabricante, a Mott Corporation. Em 1991, Levine pegou um urinol idêntico e mandou fazer cópias em bronze dourado com novo título expandido: *Fountain (Madonna)*, além de atacar outras obras paradigmáticas de Duchamp, como *La jeune mariée mise à nue par ses célibataires, Même (Le grande verre)*. Trata-se de uma *démarche* instigante e extremamente original em sua aparente falta de originalidade, e que certamente seria aprovada pelo grande desmistificador, posto que nada mais fez do que reproduzir seus próprios questionamentos e desvios de função de objetos industrializados.

Saber vender o seu peixe

Na década de 1970, ocorreu o *boom* moderno da fotografia, que deu ensejo ao surgimento de galerias e museus especializados, dos primeiros festivais e encontros, assim como a criação de departamentos de fotografia em importantes museus de arte mundo afora. Nesta ocasião, era corrente entre os fotógrafos a alegação de que não sabiam ou não se interessavam em explicar suas imagens, pois haviam escolhido justamente se expressar pela fotografia por não terem vocação para a expressão escrita ou verbal. Tal postura era aceita de forma tácita, como um axioma perfeitamente lógico e irrefutável.

Na década de 1990 teve início um novo *boom* da fotografia, ou, mais precisamente, da imagem técnica, que começou a conquistar um espaço crescente no âmbito do circuito de arte até chegar à atual situação de preponderância. Já não se tratava então da fotografia feita por fotógrafos, mas da fotografia utilizada pelos artistas plásticos que, inclusive, em muitos casos, se preocupavam em ressaltar o fato de não serem fotógrafos, mas “artistas” — reiterando, assim, um tipo de visão elitista que circunscrevia o fotógrafo e sua produção a um patamar inferior. Não vale a pena se estender aqui a respeito desse tipo de visão equivocada que, na verdade, mascara uma estratégia de mercado bastante clara, pois se a mesma foto for veiculada como produto de um mero fotógrafo, terá valor de venda bastante inferior ao obtido caso seja anunciada como obra de um artista. Até mesmo porque Man Ray — que se expressava por meio da fotografia, do cinema, da pintura e da escultura — já havia equacionado a questão em 1937, ao publicar o livro *La photographie n'est pas l'art*, e ao afirmar que não importava saber se a fotografia era arte ou não, pois a arte estava morta e urgia fazer algo novo. Mantendo o foco no fulcro da questão em pauta, o que interessa ressaltar é que, a partir da citada inserção da

fotografia no circuito de arte, nunca mais se ouviu a desculpa do “fotógrafo porque não gosto de falar ou de escrever”. A situação se inverteu completamente, de tal forma que existem hoje grandes discursos a respeito de pequenos trabalhos, pois o conceito se sobrepôs inteiramente à obra, que, com frequência, não consegue ser tão expressiva quanto a teoria que a ampara e justifica.

Espetadelas à parte, o que é verdadeiramente importante reter é que hoje em dia a existência do fotógrafo silencioso ou arredio é inviável, a menos que ele se beneficie da intermediação de um curador, que se encarregará de estabelecer sua mediação com o mercado e com o mundo institucional. Colocando a coisa em termos crus, “é preciso saber vender o seu peixe”. E isso é verdade para o fotógrafo, para o artista plástico, e muito mais verdade ainda para os destinatários deste livro: curadores, conservadores, administradores culturais e promotores de eventos dedicados à fotografia.

Até a década de 1970, ainda era relativamente fácil se conseguir espaço para expor ou publicar fotografias, pois tudo se dava ainda de forma amigável e, por vezes, até mesmo doméstica. A Photogalerie, por exemplo, uma das primeiras galerias modernas de fotografia da França, ficava no térreo do mesmo prédio em que se localizava a célebre agência Magnum. E como a galeria também vendia livros e revistas e dispunha de um simpático café, era corriqueiro para os fotógrafos da agência acertarem seus encontros profissionais na galeria, ou simplesmente passarem por lá para tomar uma taça de vinho ou uma cerveja com os amigos. Assim, a Photogalerie de Georges Bardawill expôs diversos fotógrafos que chegaram até ela graças às indicações oriundas da agência vizinha. Foi o caso do mestre Manuel Alvarez Bravo, que lá realizou uma exposição individual em abril de 1976, graças certamente à intermediação de seu amigo de longa data, Henri Cartier-Bresson, com quem havia feito uma seminal exposição no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México em 1935. Hoje em dia, esse tipo de história poderia se reproduzir com dois fotógrafos de renome, mas, de modo geral, o acesso só é mais fácil no que diz respeito às galerias comerciais, pois, no âmbito institucional e museal, quase tudo se dá por meio de editais.

As grandes instituições culturais brasileiras — sejam elas públicas ou particulares — costumam trabalhar por meio de editais abertos e veiculados pela internet em épocas predeterminadas. A própria Funarte, que oferece uma ampla gama de possibilidades, trabalha por meio de editais, assim como também o fazem a Caixa Cultural, o Centro Cultural Correios, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Itaú Cultural e diversas secretarias estaduais ou municipais de cultura. Isso significa que, cada vez mais, o produtor cultural (incluindo aí tanto os criadores quanto os curadores e os produtores propriamente ditos) é obrigado a saber “vender seu peixe” de forma clara, sedutora, irresistível e inquestionável, até mesmo porque o resultado de todo e qualquer edital público pode ser questionado pelos demais postulantes, tanto no que diz respeito ao seu valor cultural quanto no que diz respeito às verbas solicitadas para cada uma das suas rubricas.

Em resumo: o mundo institucional e museal, bem como o mercado de arte se sofisticaram e se profissionalizaram enormemente, de modo que não há mais espaço para amadorismo

e improvisações, sobretudo para o curador ou o conservador. Ainda persistem alguns espécimes de artistas arredios e antissociais, mas eles pertencem a uma raça em rápida extinção. Contudo, o que certamente não existe é o curador, o conservador ou o administrador cultural que não sabe descrever e defender claramente suas propostas, tanto por escrito quanto pessoalmente — habilidade que se torna cada vez mais necessária à medida que se popularizam as visitas guiadas às exposições, as mesas-redondas ou os encontros com os curadores.

Como aprender a vender seu peixe

Existem hoje, em diversos pontos do Brasil, cursos a respeito do desenvolvimento de projetos culturais, de modo que o caminho mais óbvio e natural é procurar aquele mais perto de você.

Mas, para o fotógrafo desejoso de “aprender com quem faz”, existe uma recomendação básica: assista às entrevistas gravadas de Sebastião Salgado e de sua mulher e parceira (como curadora e editora), Lélia Salgado. Existem algumas entrevistas disponíveis na rede que são muitíssimo interessantes e que, caso sejam assistidas com a devida atenção e de lápis e papel na mão, têm tanto valor quanto um *workshop* ou uma aula magna. Consagrado desde fins do século passado como um dos mais importantes fotógrafos documentais de todos os tempos, Sebastião Salgado teve, no entanto, formação universitária no campo da economia, exercendo a profissão com sucesso antes de abandoná-la pela fotografia na década de 1970. Economista do Instituto Nacional do Café sediado em Paris, ele aprendeu a defender as políticas públicas brasileiras do setor frente aos organismos congêneres internacionais, desenvolvendo, assim, uma habilidade verbal invulgar, semelhante à dos grandes advogados ou diplomatas experientes, de tal forma que seu exemplo constitui um excelente estudo de caso para o fotógrafo desejoso de adquirir traquejo na exposição e defesa de seus projetos e ideias. Há que se lembrar que Salgado apresenta um componente interessantíssimo, pois não é uma unanimidade entronizada no olimpo da fotografia, mas alguém forçado a se explicar e a defender constantemente seus pontos de vista por ser acusado de “explorar a miséria em benefício próprio, enriquecendo graças ao sofrimento alheio”.

Quanto à minha opinião, limitar-me-ei apenas a lembrar algo que é impossível esconder, posto que está em evidência no site da Funarte: foi na época em que eu era coordenador do então Núcleo de Fotografia da Funarte que realizamos a primeira exposição individual de Sebastião Salgado no Brasil, na Galeria de Fotografia da instituição, então sediada no prédio do Museu Nacional de Belas Artes.

Sugestões para a elaboração de projetos

Advertência prévia

Contrariamente ao que muitos pensam, não existe um modelo ideal para a formatação de projetos, nem tampouco uma fórmula secreta capaz de garantir sucesso nos editais destinados ao financiamento de projetos editoriais e/ou expositivos.

As fórmulas mágicas são puro mito, mas cada edital tem um formato padronizado e minuciosamente explicado, de modo que é só seguir judiciosamente as instruções para adaptá-lo às exigências das instituições financiadoras, quer sejam elas da esfera federal, estadual ou municipal.

Assim, vou me limitar a apresentar aqui algumas dicas (simples, porém já diversas vezes comprovadas na prática) a respeito da melhor maneira de elaborar um projeto empregando fotografias de arquivo. Amparado em minha própria experiência e na análise de numerosos projetos de outros autores ao longo das últimas três décadas e meia, cheguei a um modelo básico de formatação de projetos que apresenta a dupla vantagem de ter uma estrutura extremamente simples e de poder ser aplicado tanto aos projetos de documentação e/ou criação quanto aos projetos de pesquisa sobre questões históricas, artísticas e/ou culturais, seja de que natureza for. É o modelo que se segue:

Modelo básico dividido em sete tópicos

1. Enunciado do projeto.
2. Detalhamento da proposta.
3. Histórico da proposta.

4. Metodologia de trabalho.
5. Cronograma de trabalho.
6. Portfólio.
7. Currículo do proponente.

Notas sobre os diferentes tópicos

1. Enunciado do projeto

Deve ser composto por apenas um ou dois parágrafos, consistindo uma sinopse que descreva com brevidade e clareza o objetivo do projeto.

2. Detalhamento da proposta

É neste item que o projeto será justificado e analisado de forma pormenorizada, de modo que a comissão de seleção possa ter uma ideia precisa do mérito da proposta, seja porque aborda uma temática totalmente inédita ou pouco explorada. Pouco importa se o mérito maior do projeto é de natureza formal, técnica ou temática, o que de fato importa é que a comissão de avaliação fique convicta de que se trata de um projeto sério, bem elaborado e, sobretudo, exequível.

3. Histórico da proposta

Este item destina-se a comprovar o seu envolvimento de longa data com o projeto, relatando como você teve a ideia em pauta, e demonstrando que você está efetivamente envolvido com o trabalho, seja porque já efetuou toda a parte de pesquisa ou de levantamento prévio, seja porque você já começou de fato a trabalhar por conta própria.

É basicamente neste item que você deverá demonstrar que é a pessoa — ou trabalha para a instituição — mais indicada para desenvolver um projeto dessa natureza.

4. Metodologia de trabalho

Item reservado à descrição da metodologia de trabalho, que deverá ser empregada de acordo com os objetivos propostos.

5. Cronograma de trabalho

É possivelmente a parte mais fácil de elaborar da proposta, mas precisa ser feita com muita cautela, para que possa ser de fato realizada nos prazos previstos, porque a maioria das instituições divide seus desembolsos em etapas, condicionando o prosseguimento do financiamento à comprovação da efetiva realização das etapas anteriores. Nas situações mais graves, o projeto pode vir inclusive a ser suspenso, sendo que algumas instituições chegam até a exigir a devolução da soma concedida caso o projeto não tenha sido concluído.

6. Portfólio

Com trabalhos do(s) fotógrafo(s) e do curador.

7. Currículos dos proponentes

Item de fácil preenchimento, mas que também exige algumas precauções. Antes de tudo, é importante lembrar que os currículos devem ser bastante objetivos, ressaltando apenas aquilo que tem alguma relação com a proposta submetida para avaliação. São diversos os currículos a serem anexados: o(s) do(s) fotógrafo(s), o(s) do(s) curador(es) e o(s) do(s) produtor(es).

Considerações finais

Quando se trabalha com acervos fotográficos, é muito difícil surgir um projeto inteiramente original ou exclusivo — o que pode, e deve, existir é uma abordagem original e pessoal.

Entretanto, o que é de fato importante é que o projeto tenha alguma relação profunda com a vida e/ou a trajetória profissional do proponente, assim como com o histórico e os objetivos da instituição à qual o proponente pertence, ou com a qual se associou para fins de desenvolvimento do projeto em questão.

Exercício de curadoria

Existem hoje centenas de sites oficiais de museus e outras instituições culturais, além de agências fotográficas e bancos de imagem, que possibilitam a cópia de suas imagens, oferecendo, dessa forma, farto material para exercícios de curadoria e edição de fotografia.

O site da célebre agência francesa Magnum,¹ fundada em 1947 por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e David Seymour “Chim”, oferece um excelente campo de experimentação por apresentar portfólios — além de farto material de apoio, tal como cronologia, bibliografia e perfil biográfico — de todos os seus mais de oitenta integrantes, compondo um amplo painel da história mundial desde meados do século XX até os dias de hoje. Como cada portfólio individual contém cerca de cinquenta imagens, existem no site da Magnum mais de 4 mil fotografias de temas diversos que oferecem múltiplas possibilidades para o exercício que vou propor. Existem evidentemente no Brasil sites que podem dar ensejo ao mesmo exercício, notadamente os da Biblioteca Nacional, do Instituto Moreira Salles, da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia, ou da Coleção George Ermakoff. Mas vou sugerir a realização do exercício com o material da Magnum por duas razões básicas, uma de ordem pessoal, e outra de cunho referencial. Isto porque eu concebi o exercício em questão a partir do site da agência e, por outro lado, como ao longo de sua história a própria Magnum sempre editou livros e realizou exposições a partir das fotografias de seu acervo, pode ser interessante em termos didáticos escolher um tema já tratado pela agência e, depois de efetuar sua escolha pessoal, compará-la com aquela feita pelos curadores ou editores da Magnum. Alguns dos títulos lançados pela ou com material da agência são disponíveis no mercado brasileiro, como *Imagens que contam o mundo*, de Eric Godeau (2007).

¹ Cf. <http://www.magnumphotos.com>.

Fotografia e mercado

Coleccionar arte contemporâneo

Escrito pelo colecionador de arte indígena e contemporânea Adam Lindemann e publicado pela editora alemã Taschen, o livro contém diversas entrevistas bastante relevantes por oferecerem pontos de vista atuais de importantes profissionais do mercado de arte e do mundo dos museus. Neste particular, o último capítulo, “El profesional del museo: directores y comisários” (ibidem, p. 238), vale a pena ser lido porque congrega os depoimentos de cinco importantes personagens:

1. Lisa Dennison, diretora do Solomon R. Guggenheim Museum, na cidade de Nova York.
2. Tom Eccles, ex-diretor do Public Art Fund e atual diretor executivo do Center for Curatorial Studies do Bard College, em Annandale-on-Hudson, no estado de Nova York.
3. Alanna Heiss, fundadora e diretora do P.S. 1 Contemporary Art Center, filial do MoMA, na cidade de Nova York.
4. Glenn Lowry, diretor do MoMA, na cidade de Nova York.
5. Julia Peyton-Jones, diretora da Serpentine Gallery, de Londres.

São depoimentos capitais para o entendimento do pensamento de cinco dos principais nomes da administração cultural internacional, que influenciam profissionais e artistas do mundo inteiro e ajudam a definir os rumos da arte contemporânea. É interessante assinalar que o livro tem uma epígrafe de autoria do controvertido artista inglês Damien Hirst, que adverte com irrefutável lucidez: “A arte trata da vida, o mercado de arte, de dinheiro”.

How to Buy Photographs

Obra precursora, editada em 1987 com o objetivo de orientar os novos colecionadores atraídos pela presença crescente da fotografia nos grandes leilões de arte da Sotheby's e da Christie's, que editou o livro em sua coleção Christie's Collectors Guides.

É interessante reproduzir aqui os quatro pontos básicos indicados por Stuart Bennett (1987, p. 7-8) para orientar os novos postulantes ao colecionismo de fotografias, pois eles indicam de que modo as imagens fotográficas passaram a ser valorizadas também na esfera museal nas últimas três décadas, de tal forma que poderiam ser entendidas também como recomendações para curadores e conservadores institucionais:

1. Compre fotografias *vintage* sempre que possível. *Vintage*, nesse contexto, significa imagens produzidas na mesma época da realização do negativo.
2. Busque sinais do envolvimento pessoal do fotógrafo na produção da fotografia. Isso nem sempre é possível no caso das fotografias produzidas na primeira metade do século XIX, por Fox Talbot ou outros pioneiros. Contudo, com o passar do tempo, muitos fotógrafos começaram a assinar ou carimbar suas fotografias, o que, sobretudo em se tratando de fotografias do século XX, representa a melhor garantia de autenticidade.
3. Evite comprar fotografias em condições precárias de conservação, a não ser que você tenha certeza de se tratarem de peças únicas, ou que dificilmente imagens similares serão postas à venda. Rasgos, dobras, manchas e amarelecimento das imagens são considerados anátemas pelos colecionadores puristas. Sinais evidentes de restauro podem ser ainda piores, pois levantam suspeitas indefinidas e incontornáveis entre os compradores potenciais.
4. Compre preferencialmente fotografias que o fascinem ou o obsedem, ainda que isso possa implicar estourar seu orçamento, em vez de outras cuja aquisição você poderia vir a lamentar mais tarde.

O sumário do livro é revelador da forma como o mercado se organizou para trabalhar com a fotografia, o que, obviamente, influenciou a maneira como foram organizadas não só as grandes coleções particulares internacionais, como também as coleções institucionais públicas:

1. Raridade, gosto e técnica do colecionismo de fotografias.
2. Colecionadores e colecionismos.
3. Áreas de especialização.
 - 3.1 Fotografias de arquitetura e de viagem.
 - 3.2 Daguerreótipos e ambrótipos.
 - 3.3 Livros de fotografia.
 - 3.4 Retratos.
 - 3.5 Estereoscopia.

4. Fotografia moderna.
5. Comprar e vender.
6. Ciladas fotográficas: alguns relatos de advertência.
7. Caçando fotografias.
8. Glossário técnico.

Exposições

Hebraica

Apesar de não apreciar os exemplos pessoais, vejo-me forçado a incluir aqui a referência a uma exposição organizada por mim, unicamente pelo que ela teve de inusitado, pois usou o texto como peça expositiva e diversos exemplos de *memorabilia* não consagrada e até mesmo desprezada. A exposição em questão intitulava-se “Fotografia: arte e técnica — Evocações de 170 anos de história”, realizada no 17º Salão de Arte, na Hebraica de São Paulo, em 2010, graças ao patrocínio da Pinakotheke Cultural.

Levando em consideração que a mostra funcionava como sala especial de um evento que congregava galerias e antiquários, inspirei-me nos antigos gabinetes de curiosidades, procurando reunir exemplos dos diversos caminhos trilhados pela fotografia desde sua invenção, dos nobres daguerreótipos do período inaugural até os prosaicos cartões telefônicos e espelhos adornados com retratos de mulheres nuas da década de 1950, que hoje seriam execrados como machistas e politicamente incorretos.



Cartões de cooperativas de táxis e chave de hotel, ilustrados com fotografias; uma coleção francesa de espelhos de mulheres nuas da década de 1950. Acima (e de cabeça para baixo): postais de campanhas políticas e as pequenas estereoscopias distribuídas como brinde pela Manufatura de Fumos Veado, com fotografias realizadas pelo proprietário da empresa, o conde de Agrolongo.



Cartões postais de campanhas políticas – precursores do atuais “santinhos” –, mostrando, respectivamente, João Goulart e o general Lott; cartões telefônicos ilustrados com fotografias antigas (o da direita retrata a “Águia de Haia”, o renomado jurista Ruy Barbosa); álbum portátil com retratos em formato *carte de visite*.



Aspecto da montagem da linha do tempo, que ocupou a primeira e maior das três salas de exposição, com uma linha do tempo da história da fotografia dividida por décadas.



Aspecto da montagem dos livros de fotografia paradigmáticos, hoje denominados “fotolivros”. Da direita para esquerda: *Tokyo*, de William Klein; *Worlds in a Small Room*, de Irving Penn; *Syntax*, de Ralph Gibson; e (semiencoberto) *Album Photographique 1*, organizado por Pierre de F  noyl.



Visita guiada    exposi  o “União Indústria: uma estrada para o futuro”, promovida pelo Museu Mariano Procópio no Espaço Cultural Correios de Juiz de Fora (MG), em 2013.

Europalia

A exposição “Visions et réflexions tropicales: images du premier siècle de la photographie au Brésil — de l’Empire à la République, 1840-1940”, apresentada no Bozar (Palais des Beaux Arts) de Bruxelas, no quadro do grande evento promovido pelo festival Europalia: “Brasil. Brazil”, em Bruxelas, em 2011. Foi um evento interessante, no que diz respeito à problemática da combinação de originais de época com versões contemporâneas impressas digitalmente de fotografias clássicas, por duas razões básicas: pela inexistência de ampliações de boa qualidade dos raros negativos — caso, por exemplo, das fotografias realizadas em São Paulo pelo célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss —, e pelo fato de as fotografias estarem coladas em álbuns que, obviamente, não podem ser desmontados de modo a permitir a visualização da íntegra de seu conteúdo.



Daguerreótipo pertencente à Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo examinado pelas técnicas belgas e brasileiras.



Técnico belga quebrando a cabeça com o luxímetro para ajustar a luz dentro dos parâmetros exigidos pelos museólogos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Ampliações contemporâneas digitais de *cartes de visite* oitocentistas retratando membros da família imperial brasileira. Como estavam sendo expostas na mesma sala do material de época, optou-se por um tratamento unificado, tecnicamente dispensável, porém conceitualmente mais lógico. É importante assinalar que esse registro foi feito com a luz ainda em construção.



Museóloga do Bozar examinando as ampliações contemporâneas de imagens pertencentes à Coleção do Instituto Moreira Salles, vendo-se, no primeiro plano, uma fotografia de Lévi-Strauss e, à direita, álbuns originais oitocentistas pertencentes à Coleção White Martins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ferrez – Olido

A exposição “Família Ferrez: novas revelações”, com curadoria de Julia Peregrino e Pedro Vasquez, foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, entre fevereiro e abril de 2008. Ocupou todo o segundo andar do CCBB carioca, com as fotografias realizadas pelos herdeiros do mestre Marc Ferrez, seus filhos, Julio e Luciano, e seu neto, Gilberto Ferrez, primeiro historiador da fotografia no Brasil. Posteriormente, foi apresentada na Casa de Memória, em Curitiba, no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, e na Galeria Olido, em São Paulo.

As fotografias aqui reproduzidas são da Galeria Olido, instalada em um tradicional cinema paulistano. Como a área expositiva era bem menor do que a da mostra original, foi preciso repensar o projeto expositivo, e foram utilizadas, em alguns casos, fileiras superpostas de imagens. Todo o conjunto era inédito, e não existiam ampliações dos negativos originais, de modo que se fez obrigatória a realização de ampliações contemporâneas. Nas vitrines centrais, foram apresentados os álbuns pessoais da Família Ferrez, assim como outros documentos de época. Em outra sala, os álbuns modernos dispostos sobre as mesas, para livre consulta do público, com conjuntos temáticos específicos (também com ampliações contemporâneas) — um estratagemma para aumentar consideravelmente o número de fotografias expostas.



Aspecto da exposição “Família Ferrez: novas revelações”.



Aspecto da exposição “Família Ferrez: novas revelações”.

Joaquim Nabuco

O imponente livro *O retrato e o tempo — Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920*, organizado por Rita de Cássia Barbosa de Araújo e Teresa Alexandrina Motta para a Fundação Joaquim Nabuco (Recife: Massangana, 2014), é um dos exemplos mais eloquentes e bem-sucedidos do uso editorial criativo de acervos fotográficos. Medindo 23,5 × 30,5 cm, com capa dura e 376 páginas, tem projeto gráfico requintado, e é acompanhado de uma brochura com a versão inglesa, ambas acomodadas em uma luva rígida. Impecavelmente produzido, reúne cerca de uma dezena de textos diferentes, de especialistas como as próprias organizadoras, e de Ana Maria Mauad, de Sandra Baruki e de Gilberto Freyre, por exemplo. O texto de Freyre, “Por uma sociofotografia”, foi extraído do catálogo *Retrato brasileiro — Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920*, da exposição homônima realizada pelo então Núcleo de Fotografia da Funarte, em 1983. Essa coleção, das mais importantes do Brasil, e que congrega 17 mil imagens, ainda possibilitará múltiplas interpretações, dando ensejo a trabalhos das mais diversas naturezas, como o livro já programado de Georgia Quintas (derivado de sua tese de doutorado), a ser lançado em 2016 pela Olhavê: *Jogos de aparência: os retratos da aristocracia do açúcar*.



Capa e páginas internas de *O retrato e o tempo - Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920*.



Páginas internas de *O retrato e o tempo* - Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920.

Rosângela Rennó

Sem dúvida alguma, o uso mais criativo de acervos fotográficos foi o realizado por Rosângela Rennó em duas ocasiões distintas (2008 e 2013), porém complementares, focalizando, respectivamente, os roubos ocorridos na Biblioteca Nacional e no Arquivo Geral da Cidade. Em ambos os casos, a artista produziu livros de arte e álbuns de grande formato, de modo a reproduzir as imagens nos seus formatos originais.

O livro *2005-510117385-5* (número do inquérito policial) reproduz parte das 101 fotografias recuperadas pela Polícia Federal, de um total estimado em 751 imagens, roubado da Biblioteca Nacional no primeiro semestre de 2005. O título do livro *A01 [COD. 19.1.1.43] – A27 [SICOD. 23]* faz referência à notação dos álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta do Arquivo Geral da Cidade, reproduzindo 20% das fotografias dos oito álbuns remanescentes. No total foram roubados, em 2006, 19 álbuns, com fotografias do célebre Augusto Malta e de seus filhos Aristógiton e Uriel.

Tratou-se de uma iniciativa extremamente original e meritória de Rosângela Rennó, que estabeleceu uma reflexão a respeito dos limites e dos impasses da conservação de imagens fotográficas em nosso país.



Livro *2005-510117385-5*, de Rosângela Rennó.



Páginas internas de *2005-510117385-5*, de Rosângela Rennó.



Aspecto da instalação "*2005-510117385-5*", de Rosângela Rennó.



Páginas internas de *2005-510117385-5*, de Rosângela Rennó.

Biblioteca Nacional

A exposição “A Coleção do Imperador”, realizada pela Biblioteca Nacional no Centro Cultural Banco do Brasil, entre 29 de janeiro e 23 de março de 1997, foi interessante sob diversos aspectos. De início, por apresentar pela primeira vez um amplo apanhado (com mais de 200 imagens) da importantíssima doação feita por D. Pedro II, a Coleção Dona Thereza Christina Maria, classificada pelo Programa Memória do Mundo da Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade. Em segundo lugar, porque o recorte efetuado não foi estético nem saudosista, privilegiando, ao contrário, uma visão científica da fotografia. Conforme destacou o curador Joaquim Marçal: “[...] a mostra não é apenas uma exposição de fotos, é o século mostrado através de imagens ligadas à astronomia, medicina, biologia, guerra, sistema penitenciário, imigração, artes cênicas, urbanismo, grandes obras de engenharia, ferrovia e muito mais”.¹

Por outro lado, a exposição “A Coleção do Imperador” foi marcante também por criar alguns notáveis ambientes cenográficos, o que, então, foi uma grande novidade no âmbito das exposições de fotografia no Brasil. O mais significativo é que esses espaços cenográficos não tinham função meramente decorativa e sim didática, reproduzindo ambientes de trabalho dos fotógrafos oitocentistas, tais como laboratório, área de retoque e estúdio. Neles o instrumental de época era apresentado, permitindo assim o entendimento das dificuldades enfrentadas pelos fotógrafos pioneiros. O estúdio foi particularmente marcante, por apresentar um fundo pintado e uma ambientação diretamente saídos de uma fotografia de época, mostrando o estúdio improvisado no jardim do Grande Hotel Nobile pelo renomado fotógrafo napolitano Francesco Pesce para fotografar o casal imperial brasileiro no dia 19 de abril de 1888. O retrato de Dona Thereza Christina aqui reproduzido foi realizado por Pesce neste estúdio improvisado.



Laboratório fotográfico.
Exposição “A Coleção do Imperador”.



Sala de retoque.
Exposição “A Coleção do Imperador”.

¹ “Fotografar era uma das paixões do imperador”, matéria não assinada, Caderno B do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1997.



Estúdio fotográfico. Exposição “A Coleção do Imperador”.



Imperatriz Thereza Christina. Foto de Francesco Pesce.



Aspecto da exposição “A Coleção do Imperador”.



Estúdio de Francesco Pesce. Exposição "A Coleção do Imperador."

Referências bibliográficas

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som*. Rastros da memória. Rio de Janeiro: Setenta Arte, 2000.

AMES, Joan Evelyn. *Mastery: Interviews with 30 Remarkable People*. Portland: Rudra Press, 1997.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *A coleção do imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2000.

ARGON, Fátima (Org.). *Princesa Isabel — retratos fotográficos nas coleções “Museu Imperial” e “Arquivo Grão-Pará”*. Petrópolis: Museu Imperial, 2007. CD-ROM.

ARNHEIM, Rudolf. *La Pensée visuelle*. Paris: Flammarion, 1997.

BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément (Org.). *100 chefs-d’oeuvre de la photographie dans les collections du Centre Pompidou*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2010.

BELÉM, Alexandre; QUINTAS, Georgia (Org.). *Olhavê entrevista*. Fortaleza: Tempo d’Imagem, 2012.

BENNETT, Stuart. *How to Buy Photographs*. Oxford: Phaidon Press Limited/Christie’s Limited, 1987.

BERNARD, Bruce. *Photodiscovery. A Century of Extraordinary Images, 1840-1940*. Londres: Thames and Hudson, 1980.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMERON, Julia. *Walking in this World. The Practical Art of Creativity*. Nova York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2002.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- CASTRO, Sonia Rabello de (Org.). *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006.
- CHAIINE, Catherine. *J'aime avoir peur avec toi*. Paris: Seuil, 2004.
- _____; RIBOUD, Marc. *I comme Image*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2010.
- _____; _____. *1. 2.. 3... image*. Paris: Gallimard Jeunesse, 2011.
- CHIODETTO, Eder. *Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição*. São Paulo: Prata Design, 2013. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br>>. Acesso em: nov. 2015.
- CORTELLA, Mário Sérgio; DIMENSTEIN, Gilberto. *A era da curadoria: o que importa é saber o que importa*. Campinas: Papirus 7 Mares, 2015.
- COSTA, Lucio. Interessa ao arquiteto. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames and Hudson, 2014.
- COURBET, Gustave. *Peut-on enseigner l'art?* Caen: L'Échoppe, 1986.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. Matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- _____. História de uma história. Como nasceu prima Biela (Uma vida em segredo). In: _____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FENOYL, Pierre de. *Album photographique 1*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de. *Canudos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. Cadernos de fotografia brasileira, n. 1.
- _____. *George Leuzinger*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. Cadernos de fotografia brasileira, n. 3.
- FREUD, Sigmund. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1977.
- _____. *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GODEAU, Eric. *Imagens que contam o mundo*. São Paulo: SM, 2007.
- GOUVEA, Viviane (Org.). *Registros de uma guerra surda*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- HATOUM, Milton; TITAN, Samuel (Org.). *Norte*. Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

- HESSE, Herman. As pequenas alegrias. In: _____. *Pequenas alegrias*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KENDZULAK, Susan. Curating an Art Show in 10 Easy Steps: A Step by Step Guide for Art Curator, s.n.t. Disponível em: http://fineart.about.com/od/Curator/ss/Curating-A-Show-In-10-Easy-Steps-A-Step-By-Step-Guide-For-Art-Curators_10.htm.
- KING, Stephen. Can a Novelist Be Too Productive? *The New York Times*, 27 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/08/31/opinion/stephen-king-can-a-novelist-be-too-productive.html>>. Acesso em: nov. 2015.
- KLEON, Austin. *Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LACERDA, Rodrigo (Org.). *Sequências*. Otto Stupakoff. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____; TITAN, Samuel; BURGI, Sérgio (Org.). *Paisagem moral*. Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009a.
- _____; _____. (Org.). *Cinefotorama*. José Medeiros. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009b.
- _____; _____. (Org.). *Cara de artista*. Carlos Moskovics. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009c.
- LINDEMANN, Adam. *Coleccionar Arte Contemporâneo*. Colônia: Taschen GmbH, 2011.
- LINSKER, Roberto (Org.). *Pierre Verger: fotografias para não esquecer*. São Paulo: Terra Virgem, 2009.
- _____. *Martinelli, Pedro*. São Paulo: Terra Virgem, 2011.
- _____. *Maureen Bisilliat*. São Paulo: Terra Virgem, 2012a.
- _____. *Loren McIntyre: na floresta, uma tarde*. São Paulo: Terra Virgem, 2012b.
- LISBOA, Araci Gomes. O livro, a parede e os arquivos pessoais. In: SILVA, Maria Celina Soares de Mello; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Arquivos pessoais*. História, preservação e memória da ciência. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2012.
- LUBBEN, Kristen. *Contatos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- MACLEAVY, Scott. *Pensar, sentir, ver: percepção e processo em fotografia*. Balneário Camboriú: Editora Photos, 2015.
- MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 2008.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara*. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.
- NAEF, Weston. *Counterparts*. Form and Emotion in Photographs. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

- OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de (Org.). *Metrópole*. Hildegard Rosenthal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- OZENFANT. *Foundations of Modern Art*. Nova York: Dover, 1952.
- PAIVA, Joaquim. *Olhares refletidos*. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.
- PARIS REVIEW. *As entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. V. 1.
- _____. *As entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. V. 2.
- PASTORINO, Carlos Torres. *Minutos de sabedoria*. Rio de Janeiro: Spiritus, 1966.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. V. 1.
- _____. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade/ Senac, 2000. V. 2.
- PÓLVORA, Hélio. O segredo de prima Biela. In: DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- POPOVA, Maria. Happy Birthday, Brain Pickings: 7 Things I Learned in 7 Years of Reading, Writing, and Living. S.l.: s.n., 2013. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2013/10/23/7-lessons-from-7-years/>. Acesso em: nov. 2015.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RAY, Man. *La Photographie n'est pas l'art*. Paris: GLM, 1937.
- REIS, Ana Carla Fonseca; MARCO, Kátia de (Org.). *Economia da cultura: ideias e vivências*. Rio de Janeiro: Publit, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ROSANOFF, Martin André. *Edison in his Laboratory*. Harper's Monthly, set. 1932.
- SAATCHI, Maurice. *Brutal Simplicity of Thought*. How it Changed the World. Londres: Ebury Publishing, 2011.
- SALCEDO, Sonia. *Curadoria como exposis*. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- SÉCHELLES, Marie-Jean Hérault de. *Voyage à Montbard*. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1890.
- SILVA, Maria Celina Soares de Mello. Reorganização de fundo: uma experiência em arquivo pessoal de cientista. In: _____; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Arquivos pessoais. História, preservação e memória da ciência*. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2012.

- _____; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Arquivos pessoais. História, preservação e memória da ciência*. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2012.
- SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1966.
- _____. *Looking at Photographs*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1973.
- _____. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1978.
- _____. *Photography Until Now*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1989.
- VASQUEZ, Pedro Afonso. *Epifanias domésticas*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2014.
- _____. *Fotógrafos pioneiros do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.
- _____. *A princesa Isabel, o gato e a fotografia*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010.
- VERGNON, Dominique. *Comment dire la grâce en peinture: 52 maîtres de Giotto à Bacon*. Paris: Michel de Maule, 2010.
- _____. *Comment dire l'instant en peinture? De William Blake à Antoine Watteau*. Paris: Michel de Maule, 2014.
- WAGSTAFF, Sam. *A Book of Photographs*. Nova York: Gray, 1978.
- WHELAN, Richard. *Double Take: A Comparative Look at Photographs*. Nova York: Clarkson N. Potter, 1981.
- WILDENSTEIN, Daniel. *Mercadores de arte*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- WIKIPEDIA. Georges Simenon, s.n.t. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Simenon. Acesso em: nov. 2015.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *A obra ao negro*. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.
- _____. *Contos orientais*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Mishima ou a visão do vazio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- _____. *Arquivos do Norte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no primeiro semestre de 2016 com arquivos fornecidos pela Funarte.

Todos os esforços foram efetivados para a obtenção das autorizações de uso e cessão de direitos de imagens. Aos fotografados, autores e editores que não conseguimos identificar ou contatar, pedimos que manifestem sua aquiescência e nos comprometemos a sanar este lapso em eventuais edições futuras.

O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF), ligado ao Centro de Programas Integrados (CEPIN) da Funarte, é centro técnico pioneiro no país e na América Latina, com três décadas de atuação institucional de referência, difundindo informação técnica e capacitando profissionais dedicados à preservação da memória fotográfica.

A coleção de Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica está entre os seus principais projetos e chega ao seu oitavo volume, constituindo bibliografia essencial na área, com a publicação de pesquisas e textos de especialistas brasileiros e estrangeiros.

As primeiras edições, os cadernos (números 1 a 4), foram publicadas em português e espanhol, impressas em formato ágil, distribuídas largamente, como material didático de apoio às oficinas, seminários e eventos promovidos pela Funarte no Brasil e no exterior. Inicialmente os cadernos eram encartes para fichários, para reprodução em fotocopiadoras. Mais recentemente, a parceria com a Gerência de Edições da Funarte permitiu a criação de um novo formato, mais completo e ilustrado.

Autor do presente volume, Pedro Karp Vasquez é ator fundamental no projeto institucional em torno da fotografia. Ele foi o primeiro diretor do Instituto Nacional da Fotografia (INFoto) da Funarte, quando nasceu o CCPF, parte do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia, que foi coordenado pela saudosa Solange Sette Garcia de Zúñiga.

Pedro aceitou o nosso convite e escreveu este volume a partir do conteúdo das suas oficinas a respeito do uso criativo de acervos fotográficos, que têm atraído centenas de alunos de diversos perfis profissionais, na programação anual do CCPF, por todo o Brasil.

Este *Caderno* é um estímulo à ação, ele oferece ao leitor uma estrutura básica, sobre a qual se podem fazer diferentes interpretações. Com a sequência desta coleção, reafirmamos a nossa missão institucional consolidada a partir da década de 1980, especialmente dedicada à formação de recursos humanos na área de preservação fotográfica.

Sandra Baruki

Coordenadora do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA