

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

Estabelecer um panorama sobre os últimos vinte anos no campo da fotografia no Brasil é tarefa nada simples. O arco temporal entre 1984 e 2005 une contextos extremamente distintos. O fim do período militar, o processo de democratização, a conjuntura econômica adversa dos anos oitenta encontram na fotografia, entre tantos aspectos, uma produção fotojornalística em novos moldes através, por exemplo, da experiência das agências "alternativas" como a emblemática *F4* (1979-1992). No ponto oposto, os anos recentes, apresentam a fotografia como produto cultural estabelecido numa condição completamente distinta, como veremos, gerando impasses entre determinados campos de produção, ao mesmo tempo que sob novas condições de geração e difusão de imagem.

Não é o caso aqui, na exigüidade do espaço, estabelecer um desenvolvimento do momento histórico, com ênfase tanto no factual, nos eventos que marcam acontecimentos de interesse interno ao contexto fotográfico, como no eventual papel testimonial de certos campos da fotografia. Parece mais conveniente falar sobre o tema da imagética, num sentido amplo, em expansão sobre diferentes esferas da vida cotidiana, da produção ao consumo, do domínio do imaginário pela visualidade.

O ensaio, porém, tem um foco, que pode ser antecipado. Talvez, ainda nomeado de forma imprópria, mas que discute uma nova condição da cultura, na qual a fotografia encontra-se em tensão, que diz respeito ao impacto da tecnologia digital. No entanto, a intenção é reduzir a relevância dada à imagem digital (não desprezando aqui os conflitos relativos à mudança de parâmetros que afetam diretamente à própria questão de memória material ou os profundos conflitos de interesses econômicos no segmento internacional de produção e controle de produtos e insumos tecnológicos), mas apontar para um quadro potencial de mudança no segmento das comunicações, em parte resumidas pelo fenômeno mais evidente cristalizado na Internet. Será sobre as primeiras conseqüências dessa interação – comunicação e cultura no campo da fotografia e tecnologia digital - que vários tópicos a seguir discutidos devem ser pensados, explorando seu potencial para a sedimentação e experimentação da cultura em busca de tradição e ruptura. Estas são palavras-chaves para um segmento do conhecimento humano marcado entre nós por um precário sistema de formação e informação, de acesso restrito, mas que ainda assim se move.

Como abordagem, tomaremos um tripé (certamente marcado pela experiência profissional do autor como historiador): memória, ensino e criação. Essa decisão permite talvez ainda um desenvolvimento que dê conta de dois conceitos valiosos.

Um, o hibridismo, importante aspecto, mais perceptível e trabalhado no conjunto das artes visuais, e nem sempre claro na fotografia aplicada como no fotojornalismo e na publicidade. Ele aponta ainda para a impossibilidade de pensar a fotografia como campo autônomo, mas como uma das manifestações do mundo visual, sujeito e agente de uma "intervisualidade".

Nem por isso, deve-se pautar a análise por um senso comum que tende a fazê-la, aproximando-se de outros meios, no caso o cinema. Formas diversas de expressão, respondem ainda à sua própria história e tradições, com respostas diversas às mesmas questões e demandas, refletindo contextos distintos (até o momento) de geração e percepção.

O segundo ponto diz respeito a necessidade de atenção sobre o fato de que as avaliações sobre conseqüências relativas à nova condição cultural que se abre para a fotografia podem ser delineadas sob óticas distintas (e, em certos momentos, alheias mutuamente). Uma voltada para o território especializado dos produtores e outros agentes do setor; e outra, para os diferentes "entendimentos" da fotografia pela sociedade em seu todo, duas perspectivas que, como em muitos momentos da longa

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

história da fotografia, acabaram por defini-la como objeto cultural em contínua renovação.

Instrumentos de memória e projetos de difusão

A década de 1970 é um momento único no que diz respeito à inserção da fotografia no quadro da "grande cultura" no Brasil. Uma intensa movimentação ocorre em diferentes setores marcando um desejo pela reflexão sobre a fotografia, em especial no campo do fotojornalismo e do ensaio documental. Discutem-se as condições de trabalho, o papel social do fotógrafo, estabelecem-se ações de grupo como o *Movimento Fotogaleria* e projetos governamentais como o Núcleo de Fotografia da Funarte (1979). Datam daí as primeiras investigações historiográficas. Surge um modelo museográfico inovador através dos museus da imagem e do som.

Começo promissor, reunindo grandes expectativas; o resultado ao longo das duas décadas seguintes será, por vezes, desanimador. De certa forma emblemática, é o fracasso do modelo do museu da imagem e do som, o que mereceria atenção. Agora, basta lembrar que a visão integrativa que ele antecipa, esconde dificuldades evidentes, a primeira constituída pelas diferentes dinâmicas entre os diversos campos de estudos ali reunidos (o cinema, a televisão, o vídeo....). No caso especial da fotografia, embora houvesse uma consciência do potencial em seus diversos campos, não havia uma produção crítica consistente seja em história, comunicação ou artes e muito menos técnicos com suporte e treinamento adequados.

No tocante à ação governamental, é a criação em 1984 do Instituto Nacional da Fotografia, a partir da experiência inicial do Núcleo de Fotografia da Funarte, o gesto que terá consequência mais efetiva. Ainda que sujeito à precariedade dos órgãos federais de cultura, o instituto procurará estabelecer projetos em escala nacional, de difusão, ensino e debate. Eventos como a *Semana Nacional de Fotografia*, realizada anualmente entre 1982 e 1988, funcionaram como forma de difusão, reunindo mostras, debates e cursos, mas antes de tudo como instrumento para criar uma identidade para a "fotografia brasileira".

O modelo da semana, de referências européias, será consolidado e retomado em outras ocasiões como nas *Semanas Paulistas de Fotografia*, organizadas entre 1985 e 1991 pela União dos Fotógrafos de São Paulo. É relevante observar a importância na década seguinte de iniciativas da sociedade civil que geraram projetos de festivais anuais como o *Mês Internacional da Fotografia* (São Paulo, 1993), *FotoRio* (2003) e *Foto Arte Brasília* (2003).

Tal conjunto de ações merece ser analisado de modo associado ao tema da memória, considerando-se a condição recente do reconhecimento da fotografia como objeto cultural, por apontar diretamente ao momento de definição de questões identitárias do setor.

Retomando o ponto inicial, os projetos oficiais diretamente voltados para os segmentos de memória e da pesquisa, apresentaram um tardio desenvolvimento. Implementação efetiva, contudo, foi a criação do Centro de Preservação e Conservação Fotográfica da Funarte, em 1985. Órgão sujeito a vicissitudes oficiais e ao desafio da atuação em escala nacional, é através do CCPF, que começam a ser estabelecidos programas de formação de técnicos, tratamentos de acervos...

No campo das instituições privadas, será ao final da década de 1980 que surgem programas permanentes orientados para o campo da difusão e memória. Em 1989, o Instituto Cultural Itaú lança o *Módulo Fotografia*, integrado ao projeto de bases de dados digitais, enfocando a memória urbana paulistana. O projeto terá a partir daí desdobramentos diversos, como a criação em 1996 dos módulos dedicados à história da

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

fotografia brasileira. No entanto, o alcance seria limitado, pois ambas as experiências não contavam com acesso remoto via internet, por exemplo. Além disso, os projetos seriam encerrados em 2001 com o lançamento da *Enciclopédia de Artes Visuais*, serviço internet com orientação distinta.

Em 1996, o Instituto Moreira Salles, associado ao Unibanco, estabelece um programa de formação de acervo em fotografia. A ação é impactante, criando em poucos anos um dos principais conjuntos documentais sobre o século XIX. O momento, no entanto, apresenta um quadro de contrastes.

As ações oficiais na esfera federal enfrentam a partir de 1990 um processo de desmanche contínuo. O Infoto é extinto. A perda, em muitos casos, é maior pelo caráter simbólico e referencial das iniciativas perante governos estaduais e municipais. O surgimento dos grandes projetos privados, ligados a grupos bancários, contrasta com a dificuldade de manutenção dos acervos públicos. A nota dissonante são os primeiros resultados obtidos pelo longo processo de tratamento do mais antigo e principal acervo público brasileiro, sob a guarda da Biblioteca Nacional, que ao final da década de 1990 começa a ganhar visibilidade.

O processo de formação de acervos em seu conjunto, em especial considerando-se sua efetividade apenas quando tratados tecnicamente e disponibilizados para a pesquisa, teve uma trajetória lenta no período. Apenas na primeira década do século XXI ganha em operacionalidade e abrangência. Por exemplo, no segmento histórico, observe-se a constituição da coleção fotográfica do Museu Paulista (USP) que se desenvolve a partir de meados dos anos 90, cristalizando uma das principais coleções de retratos fotográficos. No segmento da fotografia contemporânea, a criação em 1991 da Coleção Pirelli, no âmbito do Museu de Arte de São Paulo representa a primeira iniciativa duradoura. Propostas anteriores, como a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos 80, seriam descontinuadas e retomados com maior fôlego na década de 1990, por razões diversas, vindo a constituir, como no caso do MAM paulistano, um contexto novo para o estudo da fotografia no campo das artes visuais, sinal da nova orientação cultural no início do século XXI.

Embora parcial, o quadro parece suficientemente delineado. Um campo recente de estudo e debate após um momento de grande interesse ao longo dos anos 70 enfrenta nas duas décadas seguintes a precariedade maior do contexto das instituições culturais associada a um tímido campo de especialização. A década de 1990 é marcada pelo aparecimento de novos parceiros através de ações do setor privado, apoiado em parte por leis de renúncia fiscal, ações nem sempre com prioridades claras e com continuidade. O surgimento de novos parceiros é por um lado enriquecedor, por outro introduziu problemas criados pela assincronia das ações oficiais e privadas, em especial com o desaparecimento de programas oficiais específicos.

Uma nova condição de circulação da imagem fotográfica pode ser agora delineada, que tem desenvolvimento a partir de meados dos anos 90. Diz respeito a uma alteração do quadro de comunicações através da introdução da internet e da interação contínua com outros veículos como as mídias impressa e televisiva. Um intenso aumento da disponibilidade de comunicação audiovisual estabelece um contexto de informação distinto de duas décadas anteriores. Essa nova condição oferece um potencial extremamente diverso para a difusão da fotografia.

A precariedade do mercado editorial especializado, no segmento de revistas e jornais, com número reduzido de títulos e a ocorrência de frágeis projetos editoriais, foi uma marca permanente nas décadas de 1970 e 1980, com raras exceções como a revista *Fotóptica*, ou ainda na década de 1990 em projetos para o público acadêmico (*Imagem, Cadernos de Antropologia e Imagem...*) e o setor de serviços (*Fhox*). A presença da

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

Internet permitiu, sem mencionar instrumentos como listas de discussões ou páginas temáticas, retomar projetos editoriais das mais diversas envergaduras e orientações, embora quase sempre de alcance regional (*Fotosite, Olho de águia...*).

Ensino e pesquisa em nova condição

Seria possível afirmar que houve uma mudança significativa no campo do ensino nos últimos vinte anos? Como há quase dois séculos boa parte da formação profissional, em quase todos os segmentos da fotografia aplicada ainda acontece muitas vezes na prática como assistente ou estagiário. Os cursos básicos que durante o século passado estiveram disponíveis em escala crescente, primeiro através dos fotoclubes e nos últimos quarenta anos em escolas independentes, são ainda vias fundamentais para acesso profissional, ainda que muitas vezes apresentando estrutura precária para os parâmetros praticados nos diferentes mercados. Desse modo, é compreensível que durante as décadas de 1970 e 1980 o tema da escola profissionalizante tenha sido em vários momentos elaborado como um mito que regularia os mercados pouco consistentes.

Ainda que algumas experiências de cursos de longa duração tenham sido motivo de iniciativas isoladas já na década de 1960, apenas em 1996 começa a funcionar em base regular o primeiro curso superior, em São Paulo, sob auspícios do SENAC. Outras iniciativas se sucedem cinco a seis anos depois, mas seguindo um modelo novo, de média duração, os cursos seqüenciais. Se ainda é prematuro avaliar o projeto SENAC, que está ainda associado a um programa de pós-graduação *latu sensu*, é possível observar que a proliferação do segundo modelo, em especial no Rio de Janeiro e São Paulo, é motivo de preocupação. Oferecendo especializações distintas, muitas vezes motivadas mais pela disputa de espaço no agressivo mercado de ensino superior que se estabelece no Brasil ao final dos anos 90, é possível antever o desgaste que uma concorrência agressiva e inconsistente pode causar aos novos candidatos.

È no setor de pós-graduação que efetivamente tem lugar nos últimos quinze anos o grande fenômeno: o estudo da fotografia como instrumento de pesquisa, como fonte histórica, e, por fim, como meio de expressão. Avançando por pólos importantes como USP, PUC-SP e Unicamp, no Estado de São Paulo, e, no Rio de Janeiro, pela UFF (sem mencionar o programa de especialização desenvolvido na Universidade Cândido Mendes), em especial nas áreas de História social, Comunicação e Artes, a produção de mestrados e doutorados expande-se continuamente. E, aspecto importante, integrando o sistema de nacional de pós-graduação, disputando verbas de órgãos de fomentos. Como em outras áreas de conhecimento, essa produção é pouco conhecida fora do circuito acadêmico, praticamente permanecendo ausente do mercado editorial. Além disso, esse pensamento crítico que se desenvolve ao longo de vetores distintos, tem uma circulação restrita mesmo entre os diferentes núcleos de pesquisa, exceto talvez em congressos setoriais.

È oportuno aproximar os temas do ensino e do mercado editorial no Brasil. Se a partir da década de 1980 houve uma ampliação surpreendente da produção do livro fotográfico, até mesmo como segmento de trabalho, uma análise sobre as linhas adotadas e principais produtores revelará um conjunto temático fragmentado, dominado por iniciativas primárias de marketing. Enquanto fonte de informação sobre fotografia brasileira, enquanto difusão de ensaios teóricos, as edições têm apresentado pouca regularidade, baixo grau de reedições, enfim pouco alcance. As iniciativas, com continuidade e orientação definida, ocorrem fora das grandes editoras, atendendo demandas em segmentos que a partir dos anos 90 revelaram-se não apenas de interesse amplo, mas propriamente como novos setores de produção à exemplo da fotografia de natureza ou aventura. È o caso, entre outros, das edições da Terra Virgem, ou, de um dos principais expoentes, o fotógrafo Araújo Alcântara.

Os lançamentos regulares e a qualidade gráfica crescente escondem ainda problemas como a ausência de edições a baixo custo (situação em que a nova série *Fotoportátil*

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

distribuída pela Cosac Naify apenas confirma a regra), a falta de reedições e, fato grave, a não disponibilidade de títulos sobre os principais autores dos últimos cinquenta anos, para dizer o mínimo. Seria necessário nesse quadro lembrar que, afora longos panoramas históricos sobre o século XIX, o único ensaio abrangente sobre fotografia brasileira ainda se restringe a um texto lançado em 1983 por Boris Kossoy, no âmbito da *História geral da arte no Brasil*? Ou ainda apontar a inexistência de histórias mundiais da fotografia editadas em língua portuguesa?

Tais dificuldades estruturais de formação e informação sobre fotografia permitem entender como novos mecanismos de comunicação associados a Internet e meios derivados tornam-se um universo inesgotável. E desconhecido, já que ainda não foi objeto de análises consistentes. Por outro lado, a consciência dessa realidade, que atravessa todos os segmentos sociais, parece ter motivado desde a década de 1970 um conjunto instigante de projetos de difusão da fotografia, orientados continuamente para a questão da educação visual numa sociedade intensamente marcadas pelas mídias audiovisuais, certamente como porta de entrada para novos praticantes, profissionais ou não. Essas ações adotaram entre nós por muito tempo, numa reação ao fascínio tecnológico, práticas como o uso da câmera pinhole (buraco de agulha) e do fotograma por exemplo, até atingirem nos anos recentes um estágio claramente voltado para a inclusão social. Sempre, porém, enquanto projetos da sociedade civil, à margem das (inexistentes) políticas públicas de ensino.

A criação

A diversidade e a complexidade da fotografia brasileira, nos últimos vinte anos, em seus diversos setores tornam difícil traçar uma avaliação justa de forma abreviada. Talvez seja mais apropriado focar as alterações das condições de trabalho e desenvolvimento dos agentes nos principais setores. Antes é relevante apontar, apesar das especificidades estruturais de cada segmento, que as alterações tecnológicas efetivadas nesses vinte anos estabeleceram modificações profundas, tanto na rotina de trabalho como na formação continuada, que se torna um procedimento central para o desenvolvimento profissional. É necessário lembrar que as novas tecnologias de captação, processamento e difusão de imagem estão sendo acompanhadas por alterações maiores relativas à configuração industrial mundial em que grupos de porte como a Kodak, por exemplo, tem apresentado queda de desempenho e sendo submetidos a extensos processos de reestruturação. Mercados como o brasileiro, sujeitos a contínuos problemas de abastecimento, certamente continuarão fragilizados com as rotineiras dificuldades de atendimento.

O fotojornalismo e publicidade foram certamente os setores que mais imediatamente sentiram as modificações tecnológicas recentes. Os principais jornais brasileiros do Sudeste implementaram já na década de 1980 modificações, que nos anos seguintes com o estabelecimento dos serviços na Internet, resultaram em vários casos em sistemas integrados de captação, processamento, difusão e arquivamento.

Por outro lado no tocante à produção efetiva de imagem, o fotojornalismo brasileiro, que inicia o período com uma presença marcante, em parte acompanhando modificações da própria sociedade pós-regime militar e também devido a fenômenos como as agências independentes, não apresentará modificações qualitativas mais expressivas. Esse fato reflete em parte a necessidade de repensar o papel da imagem na mídia, seja impressa, seja na Internet, bem como a participação desses profissionais da imagem nas redações.

Tal perda de relevância do fotojornalismo no quadro da fotografia brasileira contrasta de modo acentuado com o fenômeno ao redor de Sebastião Salgado. Sediado em Paris e um dos fotógrafos brasileiros de maior prestígio internacional, Salgado desenvolve a partir de meados da década de 1990 através de seus projetos *Trabalhadores* (1994), *Terra* (1997)

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

e *Êxodos* (2000) um processo novo de difusão do ensaio social, constituído por megaeventos associados a exposições itinerantes e programas educativos paralelos.

A estratégia inovadora de difusão, que ironicamente em tempos virtuais conseguiu criar eventos fotográficos tradicionais em escala mundial, dificilmente seria um modelo possível de ser adotado. No entanto, o impacto sobre o público em geral reflete (e trabalha em conjunto com) a expectativa e o investimento social na mídia fotográfica na sociedade contemporânea. Certamente, esses aspectos são mais relevantes do que os de qualidade estética de sua produção. Fotógrafos da mesma geração como Pedro Martinelli, por exemplo, desenvolverão também projetos documentais de fôlego, algo extremamente fecundo considerando a pouca consistência (e restrições) na produção brasileira à estruturação de ensaios documentais de longa duração.

Modificações mais recentes no campo do documentário dizem respeito à própria redefinição do gênero, agora mais voltado para o registro sensível, próximo muitas vezes do diário pessoal. Essa tendência reflete as próprias relações internas no quadro geral da fotografia, resultante da recomposição e do diálogo contínuos entre diferentes segmentos de produção.

Na fotografia publicitária, importante vetor constitutivo do imaginário da sociedade contemporânea, as modificações mais extensivas ocorrem num setor até então pouco prestigiado: a fotografia de moda. Tradicionalmente um cliente não atendido pelas grandes agências, a produção desse setor, acompanhando a releitura de toda a indústria de moda brasileira (e certamente o fenômeno mundial de reposicionamento em relação à indústria cultural), explode a partir de finais da década de 1980. Um dos aspectos mais relevantes diz respeito à própria condição de trabalho, em que a criação através de equipes reduzidas permite, com uma maior sintonia entre edição de moda, criação de imagem e cliente, a experimentação na geração de imagem e veiculação. O efeito é potencializado ainda no tratamento dado pela mídia aos profissionais do setor, ou a produtos como o catálogo de moda que ganha ares de livro de arte. A tendência encontra momento de destaque na virada do século, quando essa produção imagética ganha escala a ponto de influenciar o campo publicitário tradicional. Os investimentos no setor levam até mesmo, fato raro, à participação de fotógrafos internacionais como Nathalie Goldberg ou Mario Testino, em produções locais. O impacto desse processo não ficará distante de outros segmentos fotográficos, como a produção artística, influência que ocorre em via dupla, quando marcas como M. Officer fazem da participação de artistas visuais uma tônica da empresa.

No campo da fotografia experimental, na falta de outro rótulo, duas tendências são claras. Uma, a grande presença da fotografia em museus e galerias de arte a partir da segunda metade dos anos 90, acompanhada por um crescente interesse da imprensa. Outra, a identificação de uma nova geografia, em que ganham espaço artistas atuantes fora do eixo Rio-São Paulo, com especial destaque para Belém.

O segmento institucional das artes visuais, num processo em maior escala, dispõe ao longo da década de 1990 de infra-estrutura mais sofisticada e equipes de trabalho e apoio com maior complexidade e melhor preparo. A fotografia, ou com mais precisão, a discussão da imagem fotográfica como meio e como tema conceitual, ganha um espaço anteriormente ocupado, com alguma dificuldade, pelo *mainstream* documental, pela *fotografia direta*.

Uma nova geração de artistas passa a focar a fotografia numa condição de hibridismo com outros processos de imagem, experimentando ainda novas formas de circulação, como a Internet, a intervenção urbana, entre outros. Se as poucas galerias especializadas, inauguradas ao final dos anos 70 no Rio e São Paulo, desaparecem lentamente na primeira metade do período em questão, os anos recentes registram uma presença mais consistente nos espaços de arte em geral.

1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente

Ricardo Mendes

Essa condição peculiar da fotografia (ou melhor, sua problematização) no campo da arte, no entanto, cria tensões no panorama geral do setor. Em um momento que novos modelos para pensar a fotografia parecem surgir no campo da arte ou parecem ser necessários, por exemplo no fotojornalismo, a interação entre esses diferentes segmentos merece ser fruto de investimento crítico. Certamente, os autores desse processo, munidos de uma dupla perspectiva advinda de uma história da visualidade e da ação consciente sobre os novos processos de produção e circulação imagética, enfrentam desde já esse desafio. No entanto, essas modalidades possíveis do campo da fotografia contemporânea, respondendo a novas práticas sociais, terá lugar em um contexto que preserva contradições e desafios de longa duração como as condições de ensino e difusão.