

Iatã Cannabrava

Fotógrafo e produtor

“Quem sabe, o maior instrumento universal de fazer cultura hoje seja a câmera fotográfica. O indivíduo passa a ter uma ferramenta riquíssima de desenvolvimento de linguagem.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 16 de abril de 2010, em São Paulo.

Iatã Cannabrava

Foi manuseando uma câmera fotográfica soviética plástica “porcaria” que Iatã Cannabrava se apaixonou pelo mundo da imagem. Com trabalhos importantes no registro da paisagem urbana e das periferias de grandes cidades como São Paulo, Cannabrava também é dono da produtora Estúdio Madalena, diretor do Paraty em Foco e organizador do Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo.

Cannabrava considera que a falta de gestores culturais é só mais uma das carências das quais padece o mercado de trabalho como um todo. “O Brasil vive um drama de falta de mão de obra qualificada da construção civil à produção cultural.” Para ele, o artista precisa se autoproduzir para levar sua obra ao conhecimento do público, além de conhecer questões burocráticas dos editais de fomento. “Não basta ter uma boa ideia; precisa saber falar ‘projetês’.”

“A grande novidade nos últimos tempos no âmbito da fotografia é a plataforma digital, que gerou uma democratização na produção de imagem”, diz. “A máquina digital trouxe um instrumental riquíssimo de desenvolvimento de linguagem do indivíduo.” O desafio, no caso, é aproveitar esse novo movimento em prol da arte. “Cabe a nós gerarmos informação cultural para que isso tenha um desenvolvimento além do simples ato de fazer um clique.”

Como você começou como fotógrafo?

Lembro-me de ter montado muitos fundos infinitos. Montei mais laboratório do que usei. Fotógrafo tinha que ter laboratório e estúdio. Nunca tive uma foto de estúdio que eu gostasse, mas tive vários estúdios. Apreendi a por massa corrida, pintar, descascar fundo infinito. Comecei moleque, meus pais eram exilados políticos, morei dos seis aos 17 anos fora do Brasil. E nos últimos dois anos de exílio, morei em Cuba. Lá, um professor da escola me deu de presente uma máquina soviética plástica. Uma porcaria de máquina, mas com ela fiz as minhas primeiras fotos. Adorei aquilo. Demorou dois meses para revelar o filme, porque foi para a estatal: Empresa Estatal de Revelaciones de Películas. Aliás, empresa pública para revelar filme era bastante estranho. Mas me senti abrindo uma porta de comunicação com o mundo por meio desse primeiro filme que eu fiz. Uma pena que eu não tenha mais a máquina soviética para por no meu museu de memórias. Ela ficou um dia no banco de trás do carro, pegou sol e derreteu (*risos*). Quando eu voltei para o Brasil, nenhuma escola aceitou a documentação de Cuba. Era março de 1980, o início do fim da ditadura militar. Eu e meu irmão fomos matriculados, para terminar o segundo grau no Colégio Equipe. Era um colégio bastante avançado para a época, um bastião de resistência da ditadura militar. Os professores todos tinham en-

volvimento com a luta pela liberdade, tudo muito disfarçado, claro, para poder sobreviver. Eles deram uma força e aceitaram a gente, mas pouco depois já tínhamos que pagar mensalidade. Então, disseram assim: “O que você pode fazer para pagar a mensalidade?”. Falei que era fotógrafo. Entre Cuba e Brasil, a gente passou um ano no Panamá, onde eu tinha feito um estágio em um laboratório de fotografia. Então, as minhas primeiras fotos profissionais foram para montar um portfólio, para eu poder dizer que era fotógrafo. Comecei assim.

E depois do Equipe, o que aconteceu?

Vivi uma fase esquizofrênica da vida. Eu era moleque, cheio de energia, uma pilha ambulante. Meus pais eram jornalistas, intelectuais. A partir da minha formação em casa, eu tinha essa vontade de fazer militância política e fotografia ao mesmo tempo. Lembro que eu fui, em 1984, para o Festival Mundial da Juventude dos Estudantes, um festival dos partidos socialistas do mundo inteiro feito em Moscou, na época União Soviética. Preparei a mochila de fotógrafo: as câmeras, quatro lentes, filmes e filmes – aquilo pesava um montão. Mas lá, eu não sabia se eu ia para reuniões políticas, para as manifestações, ou se eu fotografava. No fundo, eu fazia as duas coisas ao mesmo tempo. Quase tive um surto de estresse lá, porque eu não sabia o que fazer. Eu vivi a militância política na juventude do Partido Democrático Trabalhista (PDT), era fã do Leonel Brizola, naquela época governador do Rio de Janeiro. Cheguei a ir para o Rio trabalhar no projeto dos CIEPs [*Centros Integrados de Educação Pública, projeto criado pelo então secretário da Educação, Darcy Ribeiro*] e já fazia meus trabalhos fotográficos. Depois, trabalhei no Centro Cultural São Paulo por muito tempo. Em 1984, desenvolvemos um trabalho coletivo, que virou um livro chamado *São Paulo, Gigante Intimista*, um projeto original do Fernando Lemos.

E como foi o começo como produtor cultural?

Essa história de ser filho de militantes políticos me trouxe contato com o fazer coletivo, com essa atividade de juntar pessoas. Hoje é muito estranho usar a palavra “político”, porque ela está deturpada do uso do dicionário, mas sou um amante do ato de fazer política, de conseguir conciliar os interesses de uma sociedade em detrimento de um caminho individual. A política deveria ser o caminho comum. É esse fazer político que, muitas vezes, coloca o artista em uma posição de gestor. Costumo dizer que o produtor é o que faz algo para terceiros. Pode ser um editor de livros, mas de livro dos outros. Se for curador, cura a foto dos outros, e não dele. Não existe nada de errado no artista que faz

o trabalho para ele, para mostrar para o público. Mas o que diferencia o gestor é que ele age para o terceiro, tem a visão mais política do fazer cultural.

A figura do produtor cultural no Brasil é singular no mundo, não acha?

O diferencial do produtor cultural que existe no Brasil é a questão da empresa própria. Em outros lugares do mundo, o produtor cultural sempre está ligado a instituições públicas e privadas, ou ele é um curador autônomo. Mas essa coisa das pequenas empresas de produção é uma coisa específica do Brasil. Acho que isso surge desse *mix* dos agitadores do meio com uma formação cultural grande. O que eu fiz na minha carreira foi deixar de viver aquela esquizofrenia, porque eu era fotógrafo e ativista. Hoje eu divido o tempo entre o ato de fotografar e de gestar projetos culturais. Tenho uma empresa, que se chama Estúdio Madalena, e faz a produção do Paraty em Foco [*festival internacional de fotografia que está em sua sexta edição*].

Como surge o Estúdio Madalena?

O nome Estúdio Madalena surge no momento em que mudo meu escritório para a Vila Madalena. Mas começou com outro nome, é uma história engraçada. Começou como Clínica Fotográfica (*risos*). Era uma clínica bem no modelo das clínicas de tênis, de aperfeiçoamento, de workshop, de treinamento, muito em moda na época. O grande drama, hoje, é que o Brasil e o mundo vivem um *boom* na fotografia. E o Brasil vive um *boom* cultural também. Além dos problemas tradicionais, de sempre, de faltar verba, tem outro problema: a falta de gestor para utilizar a grana, para produzir. Falta mão de obra. A deficiência hoje é maior no setor produtivo do que no governo. Não dá para responsabilizar o governo por essa falta de formação de gestor cultural. O Brasil vive um grande drama de falta de mão de obra qualificada, da construção civil à produção cultural, sem falar na academia. Ao mesmo tempo em que temos grande desemprego, temos falta de mão de obra qualificada. Na época da Clínica Fotográfica, havia escolas muito boas e já eram um modelo de gestão que funciona bem ainda hoje. Mas havia uma lacuna no aperfeiçoamento. Hoje, todos fazem workshops, mas, na época, em 1990, não. Montei, então, uma estrutura para gerar workshops de fotografia. Nesse momento, também se consolidavam os festivais internacionais de fotografia no mundo todo. Já havia alguns, como o de Arles, na França, com bastante história. E se consolidavam, no Brasil, as semanas nacionais de fotografia da Funarte. Começavam a formar novos modelos, o fotógrafo deixava de ser a figura atuante e isolada para se agrupar em festivais, encontros, workshops, oficinas, cursos. Rio e São

Paulo tinham suas estruturas e começaram a vender fotos em galerias. Foi um processo crescente que culminou com um mercado fotográfico poderosíssimo. Só que esse mercado não tem gestor. A grande deficiência é a formação do gestor, de curadores, de produtores culturais, de montadores de exposição. A produção artística é fenomenal, mas hoje não basta o artista ter uma grande obra e esperar que batam na porta dele. O artista precisa ser ele mesmo o seu produtor cultural. São dois trilhos: por um lado, você precisa desenvolver uma produção artística com frescor; por outro, você deve gerar essa carreira artística. No fundo sempre foi assim, só que hoje, com o mercado mais competitivo e ampliado, você tem que ser competitivo, não só na qualidade do seu trabalho, mas na forma de levar o seu trabalho a conhecimento do público. Um grande exemplo de mecanismo de conseguir financiamento para um projeto, hoje, são os editais: privados, públicos, nacionais, internacionais. Você precisa saber preencher o formulário de um edital, inscrever um projeto, objetivar, justificar. Brinco que é quase aprender um idioma, o “projetês” (*risos*). Não basta ter uma boa ideia, precisa falar “projetês”.

Falando em boas ideias, fale um pouco sobre o Paraty em Foco.

O Paraty em Foco é um desses festivais que aparecem nesse Brasil já com essa fotografia pulsante. Ele é fundado por Gian Carlo Micareli, um italiano que sugeriu que fizessemos algo parecido com a Flip para a fotografia. Fui convidado a dar um formato a esta ideia. Meu papel no Paraty em Foco é montar um esquema curatorial e transformar uma ideia em algo viável, agradável, funcional. Uma das coisas interessantes é que o Paraty em Foco nunca buscou ter uma fonte única de financiamento. Apesar de ser o sonho de todo mundo conseguir um projeto na Lei Rouanet, um financiamento de 100% de um patrocinador, fugimos disso. Sempre procuramos ter quatro ou cinco fontes de financiamento. O Paraty em Foco tem uma energia muito grande. Sempre brinco que é a Arles Tropical. Arles é a cidade do sul da França, onde se faz o mais famoso festival de fotografia. Enfim, aqui, no nosso festival, não dá para andar de salto alto, no sentido mais filosófico e poético da brincadeira. Precisamos andar de Havaianas, porque as ruas de Paraty são de pedra. Isso traz uma característica ao festival, de acontecer no centro histórico de Paraty, com pelo menos 20 workshops acontecendo em pequenas casas, galpões ou casarões antigos. Grandes fotógrafos do Brasil e internacionais vão conversar ali. E não só no auditório. É o que eu chamo de programação não oficial: ao fim do evento, você vai para o boteco fazer um lanche, beber uma cerveja e, quando vê, está sentado com os grandes personagens da fotografia mundial.

O real sentido de um festival, de um encontro de qualquer área cultural, é a rede de contatos que se cria. Só a montagem de um festival você já estimula uma rede de interconexões variadas, entre artistas, produtores, museus. Esse é o lucro do festival. Mesmo que as suas palestras não sejam as melhores, as mais brilhantes, o simples fato de acontecer um encontro internacional, de qualquer área cultural, é um grande ganho para artistas e produtores.

O que é o Encontro de Coletivos Fotográficos?

Uma das manifestações fotográficas que chama atenção nos últimos anos são os encontros de coletivos fotográficos. Não é uma coisa exatamente nova. Isso surgiu com base nas cooperativas. O coletivo é uma forma na qual se mistura a produção comercial com a produção cultural não mais focada no autor indivíduo, e sim no autor coletivo. E o encontro é o quê? Um movimento cultural. Logo, fazemos um encontro, uma discussão. Isso pode servir não só para dar um parâmetro ao movimento, mas para dar parâmetros a outras pessoas. Isso pode ter alguma produtividade para algum fotógrafo e talvez ele perceba outras formas de produção.

Como a fotografia pode alcançar um público mais amplo no Brasil?

Vou voltar um pouco na história. A Funarte teve um papel fundamental no crescimento da produção fotográfica brasileira. Quando o presidente Fernando Collor destroi a Funarte, ele faz um grande dano e um grande bem à produção cultural brasileira – e especificamente à fotografia. Ele nos deixa órfãos. Faço um paralelo com o México para dizer como a presença do Estado é fundamental até hoje. Enquanto os mexicanos têm um pai forte, durão, controlador, que não dá mesada, os brasileiros são um bando de órfãos da Funarte pegando dinheiro no mercado, circulando, pegando bolsa, fazendo projetos, Lei Rouanet, mil leis de incentivo. A gente foi atrás de outros mecanismos. A Funarte e outros movimentos muito peculiares, como a Galeria Fotótica, aqui em São Paulo, nos deram uma base. Há ainda o Mês Internacional da Fotografia e outros eventos. Existe hoje uma série de agentes na produção cultural, não só na fotografia, que não são fruto só do Estado, mas de uma diversidade da sociedade civil. E o público com tudo isso? Da mesma maneira que a gente não precisa mais de uma figura paternal dizendo como tem que fazer as coisas, a gente também não precisa dizer ao público como ele deve fazer as coisas. A fotografia digital, a popularização do equipamento e os novos instrumentos da captação de imagem – celular com câmera, câmera de pequeno porte – trouxeram uma democratização do uso, do acesso, de produção de

imagem. Hoje, você vai a uma festa de aniversário, tem um coitado de um fotógrafo contratado ali disputando com 28 câmeras e mais 12 celulares (*risos*). É todo mundo fotografando. Isso do bairro de classe C ao bairro de classe A. Há uma grande massificação, se produz fotografia aos milhões. Cabe a nós gerarmos informação cultural para que isso tenha um desenvolvimento além do simples ato de fazer um clique. Mas não cabe a nós dizermos qual é o caminho que isso deve seguir. Cabe a nós fazer encontros e festivais. E tudo isso é muito acessível hoje. Você pode participar de um festival até pela internet.

Segundo a Kodak, o número de fotografias no mundo passou de 100 milhões, em 2001, para 200 bilhões, em 2008, com uma média de 600 fotos por pessoa. Como você vê isso?

Adoro esses números. Embora os ache engraçados, eles mostram a realidade. Existe uma massificação do fazer fotográfico que não necessariamente vem acompanhada de reflexão. Antes havia uma elite dona de uma chamada reflexão, como existe hoje um grupo de pessoas fazendo uma reflexão muito profunda. Mas o que existe hoje é a possibilidade. Há um parque de produção de imagens. Uma estrutura de produção de imagens brutal, na qual se brinca dentro dela. No Brasil, com as deficiências de formação genérica, se um menino aprender a fotografar isso já é um ganho.

As crianças e os jovens hoje fotografam bem naturalmente. E eles possuem uma coisa que a geração anterior não teve: a ligação direta entre a ação e o resultado propiciada pela câmera digital. Se ele clica errado, descarta. Antes, a gente não tinha essa chance, só percebia uma foto mal feita depois de revelada. Isso é bom?

Houve muito medo da classe fotográfica dessa invasão de fotógrafos amadores. Aliás, “amadores” nem é a palavra correta. É uma palavra tão bonita, não é? No Brasil, e em português, é que tem um sentido estranho. Se alguma criança tiver um estímulo, ela vai usar aquele aparelho com uma curiosidade diferente. Pode colocar um copo na frente, deformar a imagem e começar um processo criativo, de descobertas. O que a máquina digital trouxe foi um instrumental riquíssimo de desenvolvimento de linguagem do indivíduo. O indivíduo passa a ter um instrumento universal. Um menino chinês faz uma brincadeira paralelamente ao brasileiro. Ele não precisa aprender português e nem o brasileiro precisa aprender mandarim. É um instrumento universal. Quem sabe, o maior instrumento universal de se fazer cultura hoje seja a câmera fotográfica. Isso traz um ganho que qualquer crítica que possa ser feita

fica pequena. O que a gente pode fazer? Vamos aumentar a base cultural do indivíduo para este instrumento ser usado com mais riqueza. Vamos mostrar a imagem, mostrar os históricos, propor discussão, levar os cursos e as informações para a internet e comunicar mais. Maior que a invenção da fotografia e da câmera digital é a invenção da internet. Porque, mais do que poder fazer foto com mais facilidade do que antes, posso mostrar de uma maneira que nunca pensei poder mostrar antes. Este é o grande ganho da fotografia para mim, como profissional e como amador. Antes, se produzia o pensamento – no centro da universidade e nas elites da sociedade – e se difundia via televisão, livro, imprensa. Hoje, o pensamento está vindo de fora para dentro e vice-versa. O pensamento que surge nas margens da cidade, principalmente na América Latina, onde as margens são as periferias, circula de um lado para outro. Não existe mais barreira.

Essas novas câmeras também fazem vídeos. Isso muda o quê?

Existe toda uma geração – e me incluo nela – que costuma se queixar: “Ah, não há recursos. O digital trouxe muita gente para o mercado e agora não existe mais trabalho”. Esta é a “geração Lenços Cleanex”, uma brincadeira que, aliás, nem é minha, mas de um amigo curador espanhol Alejandro Castellote. Essa geração precisa procurar patrocínio nos lenços Cleanex. Muito se queixou que as artes visuais e que o meio das artes plásticas se utilizam do suporte fotográfico. Já que esta queixa foi tão forte, agora podemos dizer que nos apropriamos do cinema e que nossa câmera pode filmar. Mas isso é uma brincadeira. Esta fronteira nunca existiu, foi criada por algum interesse comercial que eu não sei exatamente qual é. O Eadweard Muybridge, que é um dos precursores da fotografia, tinha aquela foto em que ele estudava o cavalo em movimento [*The Horse in Motion, 1878*]. A fotografia e o cinema nascem juntos. Costumo brincar que a gente faz fotografia estática em movimento. Porque fotografia estática em movimento é aquela em que uma vem depois da outra e, ao final, você tem a sensação de movimento. É como o cinema. E aí você tem todas as opções do meio de campo disso: *stop motion*, *slide show*. São nomenclaturas para identificar produtos. Recentemente, vi um vídeo feito pelo Gustavo Pelisson sobre uma partida do Flamengo. Ele fez com uma Canon 5D, essa câmera que está na moda nesse momento, que faz vídeo de primeiríssima qualidade. A primeira coisa que me lembrou ao ver o vídeo foi o Canal 100 [*famoso cine-jornal brasileiro criado na década de 50*]. Porque o Canal 100 era feito com grandes objetivas, com película de cinema, filmando com várias câmeras. Ele tinha uma dinâmica de cinema documentando o jogo

de futebol. Anos depois, um jovem fotógrafo me traz um vídeo que é mistura de vídeo com fotografia parada, estática, tudo muito bem editado, que me lembra do Canal 100. Provavelmente ele nunca assistiu ao Canal 100, não tem idade para isso. Não sei se ele pesquisou, acredito que não. Ele simplesmente usou a ferramenta contemporânea, que traz uma forma de ver – porque isso influencia. A câmera fotográfica tem uma profundidade de campo, ou seja, a relação dela de foco e desfoque é muito diferente da câmera de vídeo tradicional. Inclusive, o seriado de televisão *House* está fazendo o último capítulo com uma câmera fotográfica. Esta interação, esta ruptura de fronteiras, é um alívio para quem as inventou. No dia em que a gente não precisa mais pegar visto para ir para país nenhum é porque o mundo está melhor. No dia em que a gente não precisa de visto para fazer pintura, cinema, fotografia, o mundo vai ficar melhor.

Você organizou o Fórum Latino-Americano de Fotografia, realizado pelo Itaú Cultural. Há diálogo entre os países ou um pensamento latino na fotografia?

É engraçado, porque eu falo que as fronteiras precisam acabar e organizo um Fórum Latino-Americano de Fotografia. Vocês me pegaram! A gente cria um fórum com essa nomenclatura porque há uma necessidade real de evidenciar um trabalho cujas diferenças todas de acesso existiram durante anos e já não existem mais. Mas elas deixaram o legado da dificuldade de colocar a produção latino-americana à venda no mundo da arte. Mais do que a produção tradicional europeia ou norte-americana, que são os dois blocos de produção de fotografia mundial. Por um lado, há necessidade de chamar a atenção para uma fotografia produzida na América Latina, mesmo que ela não tenha um viés latino-americano. Por outro, a fotografia latino-americana é vista quase sempre por este viés no mundo. É o jeito como ela é vista e não como ela se mostra. Somos vistos como latino-americanos. Quando a gente propôs para o Itaú Cultural fazer o Fórum Latino-Americano, eles aceitaram de imediato. Mas se você pergunta para um brasileiro se ele é latino-americano, ele demora 10 segundos para responder. Muitos até respondem não. Existe um sentimento do brasileiro de distanciamento da América Latina. A América Latina é “o outro”. Por quê? Temos outro idioma, ou seja, toda a América Latina fala espanhol, menos o Brasil e as Guianas. A ideia do fórum era inserir o Brasil na seara de fotografia latino-americana, porque a conexão era muito mais forte entre nós e a fotografia argentina, do que entre nós e a fotografia mexicana, por exemplo.

Há um crescimento de galerias de fotografia, de tentativas de inserção da fotografia como produto de arte. Como você vê isso?

Quero ser um pouco mais amplo na resposta. Vejo muitas pessoas falando a expressão “o mercado da fotografia”. Quando se fala em mercado da fotografia, parece que se está falando da galeria, não é? Hoje temos de falar dos mercados para a fotografia. Por exemplo, estou muito feliz com o meu mercado para a fotografia. Para mim e para as pessoas que trabalham comigo, é um excelente mercado. Estamos trabalhando, ganhando dinheiro, fazendo o que gostamos e nos divertindo. Levo muita porrada também. Tenho um mercado de fotografia muito grande ao meu redor, que é o mercado de fazer eventos, festivais, encontros, atividades, ações sociais com fotografia. Portanto, falo isso porque o mercado fotográfico não é só o da arte fotográfica. Porque se todo mundo quiser vender em galeria amanhã, não vai haver galeria e nem sentido para isso. Fotojornalismo é um mercado, publicidade é um mercado, dar aula é um mercado. Mas voltando à sua pergunta: existe sim um *boom* no mercado de arte, e uma inserção muito grande da fotografia neste mercado. A fotografia vem de uma origem de um pensamento separado. O artista é uma coisa, o fotógrafo, outra. Até porque o fotógrafo é uma coisa ampla. Se eu levar uma multa de trânsito agora voltando para casa, vai chegar uma fotografia em casa. Não dá para a gente ficar totalmente louco e achar que isso é arte só porque isso é fotografia, e fotografia é arte. Não dá para a gente fazer essa filosofia esquizofrênica completa. Na verdade, essa fotografia é uma fotografia aplicada, de controle do governo sobre os abusos de trânsito do cidadão. Se você pegar isso e quiser fazer um trabalho artístico em cima, é diferente. Seria uma releitura de uma fotografia que está sendo usada como sistema de controle. Se eu, além de levar essa multa, bater o carro e ficar com uma dor, vão me fazer uma tomografia computadorizada e vão me entregar uma foto. Essa foto também não é arte: é medicina. A fotografia é muito mais ampla do que o aspecto da arte. Ela pode ser aplicada ao jornalismo, à publicidade, à documentação. O que a gente não precisa é ficar estigmatizando. Você pode ter uma fotografia publicitária colocada em um contexto do universo da arte. Quando se fala de fotografia e arte, se fala do contexto no qual você joga a fotografia. No Fórum Latino-Americano de 2007, inclusive, inventamos uma brincadeira muito séria de mudar nomenclaturas. Não tem mais o fotógrafo documental ou a fotografia construída, começamos a brincar que existem o caçador e o agricultor. O fotógrafo caçador é aquele que está caçando imagens. O agricultor está semeando imagens para que elas produzam, interferindo e regando.

Um dos fotógrafos ícones do Brasil, o Sebastião Salgado, é caçador?

É um caçador que rega as plantinhas (*risos*). E existe o recoletor também. A Rosângela Rennó, por exemplo, é uma recoletora, uma catadora do material já produzido. Há muitos profissionais hoje que trabalham com a produção já realizada. Ou seja, o ato da criação não é o ato do clique. É o ato da reunião, da reorganização das ideias, da reordenação das imagens, da reconstrução de uma imagem. Há muitos termos hoje e o segredo é não ser radical na leitura desses termos. Como dizer: “Isto é fotografia construída” ou “isto é fotojornalismo”. Não. Aquilo pode ter sido feito para ser utilizado no jornal com uma ética jornalística e, neste momento, está sendo aplicado em uma sala de aula como instrumento de ensino. Amanhã pode estar sendo aplicado e visto em uma galeria, porque foi deslocado para outra leitura. O mercado trabalha esta maleabilidade. As fotografias até passaram a adquirir valor. Uma fotografia pode valer 99 *Cent* [1999], o nome de uma fotografia de Andreas Gursky, fotógrafo alemão, cuja fotografia foi a mais cara até hoje. Foi vendida por um milhão de libras esterlinas. Ironicamente, a fotografia é de um supermercado desses de 99 centavos, uma fotografia belíssima. A meu ver, isso não tem nada a ver mais com a arte ou com o valor em si da arte. São jogos e brincadeiras do mercado de arte, que sempre valorizou e desvalorizou artistas por regras e razões que não dizem respeito a mortais como eu (*risos*).

Quais políticas – públicas ou privadas – são necessárias para a fotografia?

Discutimos muito isso com o Ministério da Cultura, recentemente. A Funarte lançou uma série de editais público, mas, antes, havia pedido aos fotógrafos que falassem o que queriam no edital. E nós falamos. Pela primeira vez, são editais amplos. Esse é um dos caminhos. Criar mecanismos de repasse de recursos, que não seja só a Lei Rouanet, só o patrocínio privado direto. Há quatro editais que atendem ao mercado fotográfico neste momento. Um deles é para realização de encontros e festivais de fotografia. Costumo dizer que um jovem fotógrafo que assiste a um festival de fotografia evolui em quatro dias o equivalente a três ou quatro anos da vida dele. Pela energia, pelos contatos. É uma revolução, uma transformação, principalmente se for um festival fora do país dele – ou mesmo fora do estado e da cidade. O festival não é feito apenas para congrega os protagonistas do festival, é feito para que você gere novos protagonistas. Não há um festival do qual não surja uma nova liderança, um novo artista, um novo patamar de reconhecimento. O grande papel do Estado neste momento é aperfeiçoar os mecanismos de repasse de recursos públicos da maneira mais democrática possível e seguir linhas de conduta.

Não adianta fazer edital de festivais em um ano e não fazer nos anos seguintes. É preciso continuidade nessas linhas. Daqui a 20 ou 30 anos, vamos colher os frutos dessa conduta linear de apostar em um caminho.

A relação com a educação é um caminho interessante?

A fotografia precisa, de uma vez por todas, ser inserida no currículo escolar básico e obrigatório. Até aula de alfabetização visual deveria constar no currículo básico. Cada criança, a partir de certa idade, deveria ser capaz de discutir uma imagem. Não ache que você precisa dar aula de fotografia para ensinar a usar câmera. Meu filho de seis meses não pode ver meu celular que fica louco. O sorriso que dá para o celular ele não dá para nenhum dos brinquedos que ganhou até hoje. O aprender técnico se dá naturalmente hoje no mundo digital. Mas a alfabetização visual estimula a reflexão.

E sobre autoria coletiva e pós-produção?

Aprender a por uma pausa nesta loucura digital seria um papel das escolas, com certeza. Caberia ao Estado e acho que é viável, hoje, ensinar fotografia e ter um laboratório fotográfico em todas as escolas. Em um país como o Brasil, isto não era viável, mas dá para ter câmeras digitais e computadores nas escolas. Não consigo imaginar a escola do futuro no Brasil – o futuro que digo é amanhã, é daqui a 12 horas – sem um computador para todos os alunos. Não dá para imaginar. Agora, em um país das carências como o nosso, não sei a viabilidade disso.

Como ensinar este olhar fotográfico para a criança?

Ver e chamar a atenção para o que está sendo visto. A escola tradicional, a meu ver, está fazendo o mesmo modelo de aula há 50 anos pelo menos. Como é que o mundo de 50 anos atrás pode continuar a ser ensinado nas escolas do mesmo jeito? Parto do princípio que a gente deveria tentar mudar o processo de ensino. Se você quer tomar sol, você precisa ir a um lugar que tenha sol. E precisa saber usar protetor solar, saber qual o horário X para tomar o sol Y. Você não vai aprender o que é protetor solar se não quiser tomar sol. É o que deveria ser a escola: por a criança para desenvolver o seu projeto pessoal. Você dá informação para que ela possa alterar os seus desejos.

Em uma entrevista, você se referiu a um escritor argentino para falar de seu começo na fotografia. A frase era assim: “Quando você volta ao lar do qual partiu, pensa que fechou o ciclo, mas percebe que sua viagem foi

só de ida. Do exílio, ninguém regressa”. Fale sobre ela.

Levei um susto quando recebi esse texto pela internet. Todas as grandes transformações do indivíduo são para sempre. Não no sentido catastrófico, nem dramático, mas você precisa ser consciente. Isto estava em um texto do Tomás Eloy Martínez. E eu senti isso na pele quando eu li. Não existe regresso das coisas vividas. Você se transforma, mas não há regresso. Existe um espetáculo da Renée Gumiel chamado *A Memória Gruda na Pele* [1993], em que ela dança já com a idade bastante avançada e tem o mesmo sentido dessa expressão. A memória gruda na pele, faz parte de você. Para mim, a experiência do exílio é parte integrante da minha vida. Sempre me sinto um exilado.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/iata-cannabrava/>