

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

BRUNA GONÇALVES DE ARAUJO

**CHICHICO ALKMIM NO IMS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE FOTOGRAFIA E
AGENCIAMENTO.**

**Niterói
2021**

BRUNA GONÇALVES DE ARAUJO

Chichico Alkmim no IMS: um estudo de caso sobre fotografia e agenciamento

Material apresentado ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Mauad.

Título: Chichico Alkmim no IMS: um estudo de caso sobre fotografia e agenciamento

Banca examinadora:

Profa. Dra. Helouise Costa

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

(Suplente) Prof. Dr. Marcos Lopes

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

BRUNA GONÇALVES DE ARAUJO

**CHICHICO ALKMIM NO IMS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE FOTOGRAFIA E
AGENCIAMENTO.**

Niterói

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A658c Araujo, Bruna Gonçalves de
Chichico Alkmim no IMS : um estudo estudo de caso sobre
fotografia e agenciamento / Bruna Gonçalves de Araujo. - 2022.
175 f.: il.

Orientador: Ana Maria Mauad.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de História, Niterói, 2022.

1. Fotografia. 2. Chichico Alkmim. 3. Patrimônio. 4.
Instituto Moreira Salles. 5. Produção intelectual. I. Mauad,
Ana Maria, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

Agradecimentos

Ingressei no mestrado poucas semanas antes do início da pandemia de covid-19, em 2020. O distanciamento do campus, as aulas à distância, o fechamento dos arquivos, enfim, as questões de um mundo pandêmico atravessaram de modo significativo a minha trajetória e a de tantos outros alunos nesse contexto. Apesar disso, fico feliz em encerrar esse ciclo em um momento mais esperançoso, em que, vacinados, começamos a voltar a uma rotina segura de encontros presenciais.

Enquanto escrevo estes agradecimentos, por isso, penso que todo trabalho de pesquisa, apesar de individual e por vezes solitário, é desenvolvido em conjunto; e que termino o meu percurso no mestrado repleta de pessoas a quem agradecer, sem as quais esse processo teria sido bem menos bonito e acolhedor.

Em primeiro lugar, agradeço aos amigos que estiveram comigo desde a graduação: Pérola Quirino, Isabela Arezzo, Letícia Alves e Felipe Haua.

A Mateus Sanches e Bernardo Tavares, queridíssimos amigos com quem compartilhei as dores e as delícias desse processo.

As amigas de uma vida, minha família escolhida: Cacau Tedesco, Kristina e Rebecca Addum.

A Rafael Julião, companheiro de tantas (e múltiplas) caminhadas.

Agradeço as amigas professoras Cecília Matos e Joyce Gomes, com quem vivenciei o enorme desafio de conciliar o mestrado e a atuação na educação básica (e seguir em ambos). Obrigada pela escuta e pelo carinho.

Meus agradecimentos, por tudo, a minha mãe e ao meu irmão.

Agradeço, ainda, aos professores que gentilmente aceitaram participar da minha banca, Helouise Costa e Paulo Knauss.

Por fim, agradeço a minha orientadora, Ana Maria Mauad, pelas sempre sensíveis e atenciosas palavras.

RESUMO

Este estudo teve como principal objetivo explorar a incorporação e divulgação do arquivo do fotógrafo Chichico Alkmim (1886-1978) pelo Instituto Moreira Salles, em 2015. Por meio desse processo, que foi analisado a partir da entrada do arquivo no espaço público em 1978, até a sua incorporação no IMS e os modos como o Instituto vem promovendo a sua divulgação, foi possível explorar questões referentes aos projetos do IMS hoje em relação à sua atuação na área de fotografia. Ainda, foi possível identificar aspectos referentes à relação entre a fotografia e os institutos de patrimônio. Para isso, analisamos textos oficiais do Instituto, livros publicados a partir do arquivo de Alkmim e das escolhas curatoriais da exposição Chichico Alkmim, fotógrafo, de 2017, desenvolvida com curadoria de Eucanaã Ferraz, no intuito de compreender os processos de legitimação desse fotógrafo no espaço público contemporâneo. Além do mais, as fontes orais constituem parte importante da pesquisa, com entrevistas realizadas tanto com familiares do fotógrafo (Fernando e Verônica Alkmim) quanto com funcionários vinculados ao Instituto Moreira Salles e que, de algum modo (mesmo que indiretamente), participaram do processo de incorporação do arquivo de Alkmim (como Sérgio Burgi, coordenador de fotografia da instituição, e Flávio Pinheiro, antigo diretor do IMS). A valorização do gênero retrato, a trajetória do IMS em termos de fotografia, a questão da presença negra nas imagens do fotógrafo Chichico Alkmim, as escolhas da curadoria em relação à exposição e a sua recepção pelo público, as ideias de cânone e vernáculo na fotografia, tendo, claro, o estudo de caso do agenciamento do arquivo de Alkmim como ponto central, foram elementos que exploramos ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: Fotografia. Cultura visual; Chichico Alkmim; Patrimônio; Instituto Moreira Salles; Arquivo.

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – BIOGRAFIA DO ACERVO	22
1.1. A prática fotográfica de Chichico Alkmim.....	24
1.2. Arquivo privado, acervo público.....	34
1.3. Chichico Alkmim no arquivo do IMS.....	43
CAPÍTULO II – “À MARGEM DA DOCUMENTAÇÃO”: CÂNONE E VERNÁCULO NO IMS	51
2.1. A presença da fotografia no IMS.....	52
2.2. Fotografia nos <i>mundos da arte</i>	63
2.3. A “cara do país” no arquivo de fotografia.....	69
2.4. Um vernáculo para todo cânone	78
.....	
CAPÍTULO III - CHICHICO À LUZ DO IMS	88
3.1. Adentrando a exposição.....	89
3.2. “ <i>Brasilidades</i> ”	96
3.3. O público	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	130
Fontes.....	130
Referências bibliográficas.....	132

Lista de figuras

Figura 1: fotografia do casarão de Diamantina, publicada no site do IMS.....	75
Figura 2: página do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	101
Figura 3: página do livro <i>O eterno olhar de Chichico Alkmim</i>	102
Figura 4: página do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	102
Figura 5: página do livro <i>O eterno olhar de Chichico Alkmim</i>	103
Figura 6: capa do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	105
Figura 7: capa do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	106
Figura 8: capa do livro <i>O eterno olhar de Chichico Alkmim</i>	106
Figura 9: contracapa do livro <i>O eterno olhar de Chichico Alkmim</i>	107
Figura 10: páginas do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	108
Figura 11: páginas do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	116
Figura 12: páginas do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	116
Figura 13: páginas do livro <i>Chichico Alkmim</i> , <i>fotógrafo</i>	117
Figura 14: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	122
Figura 15: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	123
Figura 16: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	124
Figura 17: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	126
Figura 18: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	126
Figura 19: Postagem na rede social <i>Instagram</i>	127

1. Introdução

Em 2017, o Instituto Moreira Salles (IMS) inaugurou a exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo*, com parte do acervo do fotógrafo mineiro Chichico Alkmim (1886-1975). Sob a curadoria de Eucanaã Ferraz, escritor e consultor de literatura do IMS, a exposição nos deu a ver um Chichico popular, em cuja prática teve especial ênfase o retrato, e sobretudo, tornou visível uma significativa presença de pessoas e famílias negras nos registros do fotógrafo.

A exposição contou com cerca de 270 fotografias, dentre os 5549 negativos de vidro de vidro que compõem o acervo visual de Chichico, incorporado pelo arquivo do IMS dois anos antes. Nesse âmbito, *Chichico Alkmim* foi parte fundamental de um processo de leitura e divulgação do conjunto realizado pelo Instituto, a partir da sua incorporação dois anos antes.

Nesse sentido, as imagens selecionadas pela curadoria, bem como os objetos, livros e as anotações do fotógrafo, foram expostos em suportes e tamanhos variados, compondo uma espécie de biografia da ampla trajetória profissional de Chichico, que compreende os anos de 1912, quando ele mudou-se de Bocaiúva, sua cidade natal, para Diamantina, inaugurando o seu primeiro ateliê fotográfico naquele mesmo ano (consolidado apenas em 1919), a 1955, quando encerrou a sua carreira como fotógrafo.

O percurso por entre as oito salas da exposição, portanto, acompanha esse longo período de prática fotográfica na cidade mineira, sob a organização do Instituto e da curadoria. Percurso, este, que foi orientado pelo diálogo metafórico entre o ateliê e o mundo, isto é, entre o seu estúdio fotográfico e Diamantina, cidade onde consolidou o seu trabalho como fotógrafo, mas também estabeleceu residência e formou família com Maria Alkmim (Miquita), com quem teve seis filhos.

Aquela exposição foi o meu primeiro contato com as imagens de um fotógrafo do qual sabia muito pouco, e impressionou-me não apenas a presença negra nos retratos, que assim como o seu público branco, eram os consumidores daquelas fotografias, procuravam o ateliê do fotógrafo e saíam dele, tempos depois, com seus retratos em mãos, mas também o fato de Alkmim ser um fotógrafo, até pouco tempo e em grande medida, desconhecido do público, idéia ressaltada pelo IMS.

É preciso pontuar, por isso, que o fotógrafo Chichico Alkmim era um profissional a serviço de seu público, ou que na sua atuação, como adverte Ferraz, “não há qualquer projeto poético, somente prática profissional”. Profissão: fotógrafo”¹. Essa compreensão constitui

¹ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã. (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.21.

ponto fundamental para a nossa pesquisa, pois constata a relação entre o fotógrafo profissional (aquele que presta um serviço) e o público retratado por ele, consumidores do produto *retrato*. E, principalmente, lança luz sobre as operações contemporâneas que conferem *status* artístico à prática do fotógrafo: transformando-o de fotógrafo que vende os seus retratos, em um *artista* que cria uma *obra*.

À essas relações que envolvem a produção e consumo das imagens, damos o nome de circuito social, noção que envolve, como definiu a historiadora Ana Maria Mauad, “as etapas de produção, circulação, consumo e agenciamento”². Sobre esta última dimensão, profundamente relacionada ao nosso objeto de estudo, falaremos mais adiante. Por enquanto, importa identificar que o circuito social dos retratos de Alkmim, à época de sua atuação, configurou-se a partir da sua relação com o seu público, aqueles homens e aquelas mulheres que vemos (e nos olham³) nos registros.

Nesse âmbito, ao longo da primeira metade do século XX, e tendo em vista a quantidade de pessoas que frequentou o seu ateliê, Chichico produziu, como foi dito, cerca de 5500 negativos (e uma quantidade ainda maior de imagens, uma vez que em sua técnica, uma mesma chapa de vidro podia conter mais de uma imagem). Dentre elas, a maioria é constituída pelos retratos dentro do seu ateliê, o que inscreve a sua prática fotográfica não apenas em um circuito específico, como dissemos, mas em uma tradição oitocentista, período de popularização desse gênero fotográfico, e consolidação dos seus códigos visuais.

É preciso ter em vista que nas mesmas primeiras décadas do XX, fotógrafos de vanguarda, como Man Ray (1890-1976) e Alexander Rodchenko (1891-1956) publicavam as suas experimentações em fotografia. A prática de Chichico, entretanto, relaciona-se a uma tradição do XIX, século do “império do retrato”⁴, como definiu Mauad.

Assim, ao longo do oitocentos, esse gênero consolidou-se na fotografia, transmutando os elementos de distinção e prestígio do retrato pintado ao retrato fotográfico. A invenção do *carte-de-visite*, em 1860, contudo, suporte que barateava os custos de produção, veio ampliar o desejo (e o consumo) desse tipo de imagem. Nesse sentido, Sandra Koutsoukos avalia que essa

² MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da mídia*, v.2, n.2, 2013, p. 16. Disponível em: <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056>>.

³ DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77

⁴ MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes - Ensaios sobre história e fotografia*. Rio de Janeiro; Eduff, 2008, p.73. Disponível em: <<http://www.eduff.uff.br/index.php/livros/589-poses-e-flagrantes-ensaios-sobre-historia-e-fotografia>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

a invenção do *carte-de-visite* configurou o registro como um “objeto de desejo das pessoas das diversas raças e classes sociais, já que podia mostrar *status*, honra e distinção”⁵.

Tal distinção, como observamos, vinha sendo conformada visualmente desde a pintura, e teve na fotografia a sua disseminação. Desse modo, a pose, o traje, os objetos que integram a cena, o pano de fundo, o olhar do retratado: tudo garante prestígio e passa uma mensagem. Representação própria, que também conformava uma identidade social, como identifica Mauad:

O retratado, através da pose e da mise-en-scène do estúdio fotográfico, deixava em evidência a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, verdadeiras representações sociais de comportamento, do grupo que detém os meios técnicos de produção cultural ou o acesso a estes.⁶

No entanto, como foi dito, a popularização desse gênero, ainda no XIX, ampliou o público consumidor dessas imagens, sendo possível encontrar fotografias de pessoas negras, que não fossem escravizadas, já naquele século. Estas se utilizavam do estúdio fotográfico para conformar uma imagem de si, a partir dos símbolos de *status do retrato*.

Contudo, e apesar da popularização desse registro, homens e mulheres negras eram comumente representadas, no oitocentos, pela “estética do exótico”⁷ em retratos de estúdio, aspecto que conformou uma cultura visual em torno de pessoas negras em países tropicais nos quais a escravidão existia. Fotógrafos como Christiano Jr. (1832-1902), Marc Ferrez (1843-1923) e Augusto Stahl (1822-1877) fotografaram esse tipo de imagens, que eram comercializadas, em especial, no continente europeu. Trabalhos como os de Ana Mauad, Sandra Sofia Koutsoukos e Maria Hirszman, dão conta dessas questões.

Os retratos no ateliê de Chichico Alkmim nos dão a ver esses códigos visuais de prestígio do retrato fotográfico, especialmente aqueles fotografados nas duas primeiras décadas do século XX: a pose, os trajes, os objetos. O fotógrafo de Diamantina, nesse sentido, conformou o seu olhar a partir de uma cultura visual oitocentista em torno da fotografia.

Sua prática, porém, no que se concerne à presença de pessoas negras, difere de parte considerável da produção daquele século, embora encontre paralelo nos retratos do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), um dos pioneiros a abrir o seu estúdio para a auto representação de pessoas negras, cujo acervo encontra-se armazenado no Museu Paulista. Um

⁵ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* – Campinas, SP, 2006, p. 15.

⁶ MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*, op. cit, p.73.

⁷ *Idem*, p. 82

longo processo, nesse sentido, iniciado em fins do XIX, faria com que o comércio de imagens de pessoas negras na Europa, bem como esse registro, caísse em desuso.

No que se refere ao fotógrafo mineiro, portanto, podemos inscrevê-lo nesse contexto de rupturas e continuidades em relação à tradição fotográfica do oitocentos. Da mesma forma, a importante presença negra no conjunto das imagens, revela que não apenas o estúdio de Chichico esteve aberto a todas as pessoas da cidade, desde homens negros ligados ao garimpo até famílias aristocráticas brancas, mas também que essas pessoas foram ao ateliê, a partir dos seus desejos e anseios por um registro de si e/ou de seus familiares

Para além dos habitantes da cidade e dos retratos, convém ressaltar, aspectos importantes da Diamantina desse período foram fotografados pelas lentes do fotógrafo mineiro, tais como o garimpo, a religiosidade, as paisagens da cidade, o investimento educacional, os ritos fúnebres, a arquitetura colonial, os grupos musicais, os hábitos festivos, enfim, questões relacionadas aos costumes, práticas e aspirações de uma cidade interiorana, religiosa, permeada por heranças coloniais e escravocratas e com desejos de modernizar-se, nas primeiras décadas do século passado. Essa ideia, inclusive, de que Chichico é uma espécie de *cronista visual* de um tempo, foi ressaltada pela leitura do IMS, como veremos.

A exposição do IMS, embora não fosse a primeira integrada pelo conjunto, de certo modo notabilizou o fotógrafo. O circuito da exposição envolveu os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Além do IMS do Rio de Janeiro, onde inaugurou, *Chichico Alkmim, fotógrafo* percorreu as outras sedes do Instituto em São Paulo e Poços de Caldas, e foi exposta, ainda, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, ficando em circulação entre os anos de 2017 e 2019.

Para o nosso estudo, interessa, em especial, examinar as escolhas curatoriais de *Chichico Alkmim, fotógrafo*. Sobre isso, convém sublinhar que o curador é quem escolhe os aspectos a serem ressaltados ou não no conjunto do acervo, e, desse modo, orienta uma determinada narrativa visual. Essa narrativa, por sua vez, inscreve-se em um longo processo de conformação da dimensão pública do conjunto, ou seja, relaciona-se a tudo que se refere à divulgação do acervo, pelo museu e arquivo, desde o arquivo virtual, às entrevistas, palestras, projetos educativos e descrição do conjunto.

A curadoria de Ferraz, como observou o próprio, atuou no sentido de destacar a presença negra, que, segundo ele, era de fato expressiva no total de negativos, algo que lhe “chamou a atenção”⁸. Um texto do curador também inicia o livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*,

⁸ FERRAZ, Eucanaã. Entrevista concedida à Rede Minas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dfKZidzcArE>>. Acesso em 25 jul. de 2020.

publicado pelo instituto em 2017, a partir da exposição homônima. A publicação contou, ainda, com artigos de Pedro Karp Vasquez, Dayse Lúcida Santos e Marcos Lobato Martins, além de um portfólio com todas as fotografias da exposição. A sua recepção, ademais, foi divulgada em revistas e jornais digitais à época da sua inauguração e circulação.

* * *

Podemos afirmar, isso posto, que existem várias abordagens possíveis para lidar com as fotografias de Chichico. Uma delas é, sem dúvida, um estudo em torno da sua prática fotográfica naquela Diamantina da primeira metade do século XX e da sua prática fotográfica naquele período em que atuou. Optei, entretanto, por outro caminho, o qual foi constituindo-se à medida que eu pesquisava a prática fotográfica de Chichico no seu contexto histórico. Aspectos que eu tratava de organizar em subcapítulos e notas de rodapé variadas, mas que, no caso desta pesquisa, marcada, também, por uma importante falta de acesso ao arquivo, por conta da pandemia de *covid-19*, foi ganhando cada vez mais protagonismo: a interface pública desse acervo.

Ao longo desse processo, eu tentava compreender as retóricas que o IMS criava para legitimar o conjunto de Alkmim e o modo como os arquivos e museus conformam a dimensão pública de um conjunto de fotografia, desde o pesquisador ao visitante de uma exposição. Perguntas que nortearam este trabalho, a partir das quais fui delimitando o meu objeto. Neste processo, decidi explorar o acervo do fotógrafo e seus usos contemporâneos, mais do que a sua prática fotográfica em si.

Sobre isso, convém reafirmar que o conjunto de Chichico foi incorporado pelo arquivo do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, dois anos antes da exposição com as imagens do fotógrafo. Esta, aliás, fez parte, como dissemos anteriormente, do seu processo de divulgação, formado não apenas pelos negativos fotográficos, como também por documentos escritos (manuais de fotografia, algumas anotações), e objetos (como a câmera utilizada por ele).

Compreendemos, além do mais, que as fotografias, para além da sua representação, são objetos materiais dotados, eles mesmos, de uma trajetória. Esta, no caso do conjunto de Chichico Alkmim, diz respeito à temporalidade deste estudo, e remonta à morte do fotógrafo, em 1978. A partir deste ano, o acervo pessoal, guardado na casa de Chichico em Diamantina, foi herdado por seus familiares. Eles decidiram, então, investir no reconhecimento do fotógrafo mineiro como um *artista*, inscrevendo o conjunto, até então privado, no espaço público.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, nesse âmbito, parte do conjunto chegou ao conhecimento do público por meio de algumas exposições no estado mineiro. Em 1998,

momento importante dessa trajetória, o conjunto foi tratado pela primeira vez como documentação arquivística, em projeto executado pela Faculdade de Filosofia e Letras da Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha (FEVALE), para quem a família doou em regime de comodato⁹, em 2002.

Esse primeiro processo de organização rendeu *O eterno olhar de Chichico Alkmim*¹⁰, primeira publicação em livro das imagens do fotógrafo. Este, composto por cerca de 70 fotografias, foi publicado pela Editora B em 2005, sob a organização de Flander de Sousa e da neta de Chichico, Verônica Alkmim França. O livro rendeu, ainda, a exposição *Paisagens humanas – Paisagens urbanas*, inaugurada em 2013 no Memorial Minas Gerais Vale, sob a curadoria da neta de Alkmim e do fotógrafo Tibério França.

Dez anos se passaram desde o lançamento de *O olhar eterno*, porém, até que o acervo do fotógrafo chegasse ao arquivo do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. A incorporação foi possível devido a um acordo entre o IMS e os familiares do fotógrafo, para quem o conjunto de imagens voltou desde a extinção da FEVALE, em 2010.

Essa aquisição, segundo a família de Chichico, consolidou um longo processo de investimento em torno do conjunto, para que ele se tornasse conhecido do público. Isso porque o IMS constituiu hoje uma das principais instituições colecionadoras do país, cujo reconhecimento resulta de um projeto, instaurado na década de 1990, de incorporação sistemática de acervos fotográficos e divulgação desses conjuntos por meio de exposições, palestras, seminários e bolsas de estudo.

O Instituto, assim, embora seja um centro cultural privado, cumpre, segundo o seu próprio discurso, funções públicas. No site oficial da instituição, destarte, é possível notar a configuração de um projeto oficial que associa as suas políticas de preservação em torno da fotografia, à “memória” e “história” do país:

A motivação do Instituto Moreira Salles em relação ao campo da fotografia corresponde ao reconhecimento pleno de sua relevância no cenário cultural brasileiro, particularmente no âmbito da memória e da história do país, e também pelo papel primordial da fotografia no campo da comunicação e como plataforma e meio cada vez mais integrado às artes visuais. Compreendendo a necessidade de formação e preservação de acervos nessa área no Brasil, o IMS passou a atuar sistematicamente, a

⁹ Comodato é um acordo em que há um empréstimo de um bem, imóvel ou outro objeto pessoal, de uma pessoa para a outra. Esse empréstimo é gratuito e aquele que recebe o objeto precisa respeitar algumas regras, dentre elas, a devolução do objeto, em tempo acordado, para a pessoa que realizou o empréstimo.

¹⁰ SOUSA, Flander de. ALKMIM, Verônica (Orgs.). *O olhar eterno de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

partir de 1995, na estruturação de seu acervo fotográfico, hoje uma referência no Brasil e no exterior.¹¹

O discurso oficial da instituição, indica a uma função e relevância pública quando associa sua prática à importância da fotografia no “cenário cultural brasileiro”. Tal qual um órgão público, a instituição conforma um discurso em torno de si mesma, que lhe garante legitimidade no âmbito das práticas patrimoniais em fotografia. Como observou Bruno Roma, a mobilização da “metodologia arquivística” e o trato com o arquivo de alguns centros de documentação, como é o caso do IMS, não retira dele o caráter, porque privado, de instituição colecionadora.¹²

Nesse sentido, compreender os projetos de legitimação que ela opera em torno do seu acervo (das suas *coleções*), é antes de tudo, examinar as dinâmicas de atribuição de valor cultural, histórico e artístico, no espaço público. É preciso, por isso, desnaturalizar as categorias e os critérios de visibilidade que conformam o que nos deu a ver o IMS, sobre esse conjunto.

Ao adentrar nesse âmbito, é preciso ter em mente a célebre ideia de Svetlana Alpers, que define a relação entre as instituições de patrimônio e os objetos que preserva a partir da noção de *efeito museu*, cujo processo torna todos os objetos “em objetos de arte”¹³. Para ela, tudo nesse espaço é conformado sob a pressão dos seus “modos de ver”.¹⁴

Do mesmo modo, é preciso desnaturalizar, como advertem Geoffrey C. Bowker e Susan Leigh Star, todas as categorias que configuram as retóricas patrimoniais que legitimam ou não determinado conjunto e/ou fotógrafo. Nessa esteira, segundo o que avalia Helouise Costa, “o trabalho de conservação e difusão de acervos institucionais não pode ser considerado como uma atividade meramente técnica”.

Intrínsecas a estas práticas está a “operação de conferir sentido a um determinado patrimônio”, sendo a partir dessa intencionalidade que difundir e conservar “podem ganhar relevância e justificativas sociais”¹⁵. Do mesmo modo, ela sintetiza, a partir do *The Judgment Seat of Photography* de Christopher Phillips¹⁶, o que seria uma “leitura formalista da

¹¹ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

¹² ROMA, Bruno de Andrea. *Fotografia em regime de arquivo: das atribuições de valor à atribuição de sentido*, 2020. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p.111.

¹³ ALPERS, Svetlana. “The Museum as a Way of Seeing”, in Karp, I and Levine, S D (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: The Smithsonian Press), pp 25–32, p.24.

¹⁴ *Idem*, p.27.

¹⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008, p. 164.

¹⁶ PHILLIPS, Christopher. *The Judgment Seat of Photography*. In: The MIT Press. October, Vol. 22, pp. 27-63, 1982.

fotografia”, que relaciona fotografia e arte moderna e esteve na base da incorporação desse objeto pelos museus, nos Estados Unidos da década de 1940:

Segundo Christopher Phillips a transformação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reproduzível e versátil, mas enquanto objeto de **coleção**, pautado por valores como **raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico**.¹⁷

As categorias grifadas constituem ponto central da análise em torno do nosso estudo de caso, isto é, do projeto que incorporou o conjunto de Chichico Alkmim pelo IMS. A própria ideia de *coleção*, categoria mobilizada pelo Instituto para referir-se aos seus conjuntos, cujo significado circunscreve um *status* em relação aos demais objetos que nos cercam, como explora Elisabeth Edward, também foi examinada por nós ao longo deste estudo.

A propósito, a pergunta de Edwards pode servir de síntese provocativa para o que exploramos aqui: “como as instituições de patrimônio configuram objetos como sendo de uma espécie ou de outra, como traduzi-los em categorias e até que ponto essas categorias podem ser sustentadas ou desafiadas ao longo do tempo?”¹⁸

* * *

Em 2015, o coordenador de fotografia do IMS, Sergio Burgi, concedeu uma entrevista ao jornal *O Globo*. Nela, Burgi explicou que a instituição havia “deflagrado um projeto em torno da fotografia vernacular, não canônica, que não seja apenas dos grandes nomes”. Neste propósito, estava a aquisição do conjunto de negativos de Chichico, o qual, nas palavras dele, “revela uma relação importante entre a fotografia e os universos da cultura”¹⁹.

A fala de Burgi sobre o projeto que permitiu a aquisição do fotógrafo mineiro, constitui aspecto central deste trabalho. Nesse sentido, a fotografia vernacular a que se refere, diz respeito às imagens do universo cotidiano, como as fotografias de famílias, de casamento, de amigos.

¹⁷ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p. 133 (grifo nosso).

¹⁸ EDWARDS, Elizabeth. Location, location: a polemic on photographs and institutional practices. *Science Museum Group Journal*, p.2. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/316263694_Location_location_a_polemic_on_photographs_and_institutional_practices>. Acesso em 01 de ago 2021.

¹⁹BURGI, Sérgio. Vida real nas Gerais. [Entrevista concedida a] Nani Rubim. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vida-real-nas-gerais-ims-recebe-acervo-de-chichico-alkmin-18399071>>. Acesso em: 02 ago. de 2020.

Interessa observar, porém, que todo vernáculo tem por contraste o clássico, aqui identificado por ele como a fotografia “canônica” ou “dos grandes nomes”.

Essa definição apresenta para nós o problema da existência de um cânone em torno fotografia no país, o qual, é possível supor, esteja relacionado a fotógrafos reconhecidos como Marc Ferrez, August Stahl e Marcel Gautherot. Nesta lista, que poderia ser significativamente ampliada, encontramos fotógrafos cujos acervos (ou parte deles) estão armazenados no IMS, já que, como observamos, as próprias ações da instituição conformam uma memória pública em torno da fotografia.

Além do mais, é preciso ressaltar que *cânone* e *vernáculo* são categorias que, neste caso, fazem parte da retórica de legitimação do fotógrafo mineiro e do arquivamento do seu conjunto. De modo mais amplo, percebemos que não são raras as vezes que essa questão aparece no discurso daqueles que agenciam fotografia e constituem, portanto, a relação entre fotografia, museu e arquivo.

Sobre isso, Edwards afirmou que a construção da categoria em torno de um conjunto fotográfico, “é uma escolha epistemológica e ética que absorve fotógrafos em discursos normalizantes”²⁰. Da mesma forma, conforme examinamos ao longo deste estudo, a ideia de cânone e vernáculo configura a relação entre fotografia e museu, tendo em vista a aquisição de conjuntos de fotografia por órgãos de patrimônio. Essa concepção, por isso, aparece constantemente reatualizada para legitimar essas mesmas práticas patrimoniais. Podemos dizer que, nesse processo, ocorre uma tentativa de “domesticação”²¹, para usar as palavras de Costa, da fotografia pelo âmbito da arte, do museu e do arquivo, questões investigadas no percurso deste estudo.

Mais do que refletir sobre a existência ou não de um cânone na fotografia, o que seria, de certa forma, assumir o discurso oficial do IMS como natural, cabe explorar os motivos pelos quais o órgão investiu nessa ideia para legitimar a aquisição do conjunto do fotógrafo Chichico Alkmim. Neste estudo de caso, acabamos por lançar luz, além disso, naquilo que essa dualidade tem de reveladora sobre a própria relação entre arquivo e fotografia.

A própria ideia de um fotógrafo desconhecido pode ser desnaturalizada, se pensarmos que as ideias de conhecido/desconhecidos tem o seu referencial no espaço público, no próprio processo de divulgação. Sendo assim, na noção de fotógrafo desconhecido, que por sua vez

²⁰ EDWARDS, Elizabeth. Location, location: a polemic on photographs and institutional practices, *op. cit.*, p.5.

²¹ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p. 167.

sustenta a ideia de vernacular, também valoriza as ideias de artista, qualidade estética, obra, coleção e, claro, as práticas que o preservam.

À luz dessas questões, nosso objetivo principal consiste em explorar o itinerário do acervo de Chichico Alkmim, tomando-o como um estudo de caso para pensarmos o agenciamento de fotografia pelo IMS hoje. Compreendemos que, assim, foi possível elaborar um estudo de caso acerca de um projeto mais amplo que explora retóricas em torno das quais se é possível legitimar a aquisição de determinado conjunto e sua consequente divulgação.

Pesquisadores das relações entre fotografia, arquivo e museu como Elizabeth Edwards, Helouise Costa, Alpers e Bruno Roma, para citar apenas alguns, norteiam este estudo. A noção, ainda, de fotografia pública, explorada por Mauad, foi central para a análise do agenciamento de uma memória em torno da fotografia, pelos Institutos culturais e arquivos.²² A nossa perspectiva, portanto, inscreve-se na interseção dos campos da história visual e do patrimônio, uma vez que exploramos os usos e funções da fotografia, quando esta adentra o universo dos arquivos e das exposições.

Neste estudo, além disso, examinamos um conjunto variado de fontes, dentre visuais, orais e textuais. Em relação às primeiras, exploramos o acervo visual do fotógrafo Chichico Alkmim, armazenado no arquivo do IMS. Em relação às fotografias, analisamos, sobretudo, a forma como elas foram organizadas em categorias quando da primeira inscrição arquivística do conjunto, pela FEVALE. O objetivo desse exame é observar as disputas em torno das categorias de descrição do conjunto, as quais configuram o contato deste com o público pesquisador.

Além disso, as entrevistas com os familiares de Chichico Alkmim, constituem importante fonte para a nossa pesquisa, uma vez que, por meio delas, foi possível investigar a trajetória do acervo e os projetos da família para o conjunto. Nesse âmbito, foram realizadas entrevistas com os netos do fotógrafo, Fernando, Paulo Francisco e Verônica Alkmim.

Sobre a dimensão de divulgação do acervo e inscrição dele no âmbito da arte, cotejamos as narrativas visuais dos livros *Chichico Alkmim, fotógrafo* e *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. A comparação lançou luz sobre as escolhas da curadoria de Ferraz e, mais amplamente, do IMS sobre o acervo do fotógrafo mineiro. Acreditamos que a escolha em dar ênfase na presença negra pelo Instituto, inscreve-se em um projeto que também associa fotografia e arte moderna.

Por meio das referidas fontes, portanto, foi possível elaborar um quadro complexo em torno da relação entre o conjunto de Chichico Alkmim e o Instituto Moreira Salles. Isto posto,

²² Autores citados na bibliografia deste trabalho.

cabe identificar o percurso deste trabalho, o qual se inicia com uma investigação em torno dos itinerários do acervo de Chichico Alkmim.

No primeiro capítulo, assim, constituímos a biografia do conjunto do fotógrafo, tendo em vista os investimentos de sentido que legitimaram a sua entrada no espaço público. O objetivo consiste em examinar, por meio, sobretudo, das entrevistas dos familiares do fotógrafo, os agenciamentos em torno desse conjunto ao longo de sua trajetória. De início, exploramos a prática fotográfica de Alkmim, e seguimos para a primeira inscrição do seu conjunto no espaço público como objeto de arte, à sua incorporação pelo arquivo do IMS.

No segundo capítulo, examinamos a formação do IMS, considerando o acervo que ele preserva e a sua relação com a fotografia (o percurso de constituição do seu *acervo*). Além disso, investigamos, de modo mais amplo, o itinerário da institucionalização da fotografia como *arte* pelos museus, no caso específico do Instituto, a retórica em torno das categorias de *cânone* e *vernáculo*, tendo em vista a aquisição do conjunto de Chichico, agora inscrito como uma *coleção* da instituição.

Os objetivo dessas análises consiste em observar a que processos o Instituto é tributário em termos de crítica e prática em torno da fotografia, e atrelado a isso, como a conformação dessa retórica em torno da fotografia denominada *vernacular* é algo recorrente na legitimação da aquisição e divulgação de acervos fotográficos, e que em certa medida, marca a relação entre fotografia e o universo das exposições e dos arquivos. Estudos de Douglas Crimp, Helouise Costa, Christopher Hill e Larisa Dryansky, foram mobilizados nessa parte do estudo. As fontes mobilizadas ao longo do capítulo, ainda, contam com textos oficiais publicados na página do IMS (além da já mencionada entrevista de Burgi ao jornal *OGlobo*), assim como com entrevistas realizadas para este estudo, tanto com Sérgio Burgi quanto com o ex-diretor do IMS, Flávio Pinheiro.

O último capítulo explora os processos de divulgação da coleção pelo Instituto Moreira Salles, tendo em vista tanto a exposição de 2017 quanto o livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*. Cotejamos, para isso, os livros *Chichico Alkmim, fotógrafo* e *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Por meio de um exame das narrativas visuais dos dois livros, foi possível aprofundar na compreensão acerca das escolhas curatoriais do Instituto, bem como exploramos a repercussão da exposição à época, em jornais e revistas. Mobilizamos, ainda, postagens da rede social *Instagram*, publicadas por pessoas que visitaram a exposição à época, no intuito de refletir sobre a apropriação, por parte do público, dos registros presentes na exposição e da sua narrativa visual.

Acreditamos, dessa forma, ser possível identificar os itinerários do projeto de visibilização do fotógrafo mineiro, que acaba por definir a interface pública do conjunto e a forma como o IMS lidou com a sua incorporação. As políticas em torno do acervo de Chichico Alkmim, portanto, e como foi dito, constituiu um fértil estudo de caso para compreendermos alguns dos projetos institucionais do IMS, no que diz respeito à fotografia.

O agenciamento de acervos fotográficos no cenário contemporâneo, e mais ainda, a inscrição de uma fotografia cotidiana no universo da arte, lançam luz sobre processos que tornam (ou não) visíveis determinada prática fotográfica, as retóricas que legitimam a entrada de determinados objetos nos espaços das exposições e no mercado da arte, e nos modos como centros de documentação lidam com arquivos de fotografia.

CAPÍTULO 1

BIOGRAFIA E ITINERÁRIOS DO ACERVO

*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.
("Guardar", Antonio Cicero)*

Do ato de guardar, tal qual o famoso poema de Antônio Cícero sugere, surge um conjunto de objetos reunidos, cuidados por quem os guarda, que podemos denominar *coleção*. Em outras palavras, um conjunto desse tipo pode ser caracterizado, segundo a célebre definição do historiador Krzysztof Pomian, pela reunião de objetos “naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas”, sobre os quais recai uma “proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”²³.

A descrição do poema, ainda, alude a uma ideia mítica, algo idealizada em torno do ato de colecionar, que muito se assemelha à retórica arquivística a partir da qual se compreende o arquivo como um espaço onde se guardam tesouros, onde os agentes do patrimônio, os seus guardiões. Além disso, tanto a definição de Pomian quanto a do poema, cada qual a sua maneira, identificam um processo artificial que armazena e protege um conjunto de qualquer tipo, questões que reverberam de modo profundo neste capítulo, em que investigamos o arquivo do fotógrafo Chichico Alkmim e o seu percurso público.

Mais do que uma simples reunião de objetos, o conjunto a que denominam *coleção*, distingue-se dos demais objetos cotidianos por meio de um investimento de sentido, ideia sintetizada na pergunta provocativa da historiadora Elizabeth Edwards: “o que é considerado

²³ POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.53.

digno de fazer parte de uma coleção e que não é?”.²⁴

O processo que atribui sentido a um grupo de objetos, e por isso reúne, organiza e divulga tal conjunto, segundo categorias que lhe legitimam e tornam visível ao público, é o que exploramos aqui, tendo em vista o arquivo do fotógrafo mineiro, isto é, aquilo que ele reuniu durante a sua trajetória como fotógrafo. Ao adentrar o arquivo do IMS, o conjunto do fotógrafo passa a ser denominado *coleção* do Instituto, por meio de uma operação complexa em que as categorias que definem e organizam, circunscrevem a dimensão pública desse conjunto.

No caso específico do arquivo de Chichico, importa ressaltar que o conjunto ao qual nos referimos foi reunido e divulgado por diversos agentes que dele se ocuparam ao longo do tempo, configurando o seu itinerário. Este, por sua vez, vem sendo constantemente contada e recontada por esses próprios personagens, mecanismo que o investe de legitimidade e preserva nele o *status* que confere permissão para adentrar os espaços de exposição e divulgação. No percurso de sua biografia, observamos as formas como ele foi agenciado; mais para além disso, cabe ressaltar que parece haver uma importância em se contar repetidamente a história do seu itinerário, principalmente pelo IMS, no sentido de valorizar a inscrição desse fotógrafo no espaço público, aspectos que falaremos adiante.

Aqui, importa salientar que para o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes, para explorar a biografia das imagens:

É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.²⁵

Tendo isso em vista, pode-se dizer que analisar a biografia desse conjunto implica em examinar, em especial, a forma como essa história foi e ainda é contada pelos que se consideram “guardiões desse tesouro”, sejam eles da família de Chichico, sejam funcionários de órgãos patrimoniais pelos quais o conjunto passou, como arquivos e museus.

A própria escolha da noção de *biografia*, vale notar, gênero literário no qual se apresenta a trajetória de alguém, comporta variadas dimensões da nossa análise. Isso porque ao explorar a biografia de um conjunto formado, claro, por objetos e não por pessoas, assumimos metaforicamente que esse possui uma vida (*bio*), atravessada pelos agenciamentos que se fazem

²⁴ EDWARDS, Elisabeth. *Location, location: a polemic on photographs and institutional practices*. Spring 2017, Sound and Vision, p. 2 (tradução livre). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15180/170709>>. Acesso: 28 jul. 2020.

²⁵ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de, Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 28. Disponível em: <2003r/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 28 jul 2020.

dele.

Da mesma forma, quando incorporamos a ideia de biografia de um conjunto (inclusive refletindo sobre a ideia de conjunto, isto é, como aqueles objetos foram dispostos e agrupados segundo uma ideia de unicidade), lançamos luz sobre as narrativas que os mesmos agentes desenvolvem sobre ele, uma vez que é típico desse gênero a organização de uma história de modo a ressaltar qualidades, investir personagens de grandeza e mitificar pessoas e processos.

A forma como decidimos examinar esses itinerários, portanto, não é linear e tampouco cronológica; ordená-la dessa maneira, pelo contrário, é algo que em si, poderia compactuar de modo acrítico com uma narrativa na qual há um ponto de início, meio e fim bem definidos, desconsiderando as tendências teleológicas dessa ordenação.

É desse modo, por exemplo, que o site oficial do Instituto Moreira Salles, onde o conjunto de Alckmin está arquivado desde 2015, organiza os eventos em publicação intitulada *Cronologia Chichico Alkmim*: uma linha do tempo vertical, tendo como ponto de partida ainda o século XIX, mais precisamente 1886, ano de nascimento de Chichico Alkmim, para culminar, depois de 24 marcos temporais variados, no ano de incorporação da *coleção* pelo Instituto.

Claro está, portanto, que esta investigação implica, necessariamente, analisar escolhas, projetos e critérios de visibilização, e desse modo, observar os variados usos e funções investidos na *coleção* do fotógrafo mineiro ao longo da trajetória desse conjunto. Para isso, mobilizamos as entrevistas que realizamos com três netos do fotógrafo, Fernando, Paulo Francisco e Verônica Alkmim, bem como textos publicados pelo Instituto Moreira Salles sobre o acervo do fotógrafo mineiro. Utilizamos, além disso, textos do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, sobre o qual falaremos adiante.

Para além dos personagens mencionados, é preciso ressaltar a atuação fundamental do próprio fotógrafo na constituição do seu arquivo. Posteriormente, investigaremos o processo de inscrever esse arquivo no espaço público, após a morte do fotógrafo, em 1978; por fim, tendo em vista a ideia de *coleção*, observamos o momento em que o acervo adentra o arquivo do IMS, em 2015. Nesse âmbito, podemos diferenciar, de início, aquilo que Chichico reuniu no decorrer da sua prática fotográfica, do que hoje se entende por *Coleção Chichico Alkmim* dentro do âmbito institucional do IMS.

1.1 No arquivo do fotógrafo

“Reconhecimento”, “guarda” ou “descoberta” de um tesouro, são ideias que, como mencionamos, permeiam a retórica em torno da qual se constituem os conjuntos e os arquivos que os preservam, e em especial, fazem parte da trajetória do arquivo reunido pelo fotógrafo

Chichico Alkmim. Palavras, elas próprias, retiradas do texto intitulado *O resgate de Chichico Alkmim*, publicado no site do Instituto Moreira Salles em 2015, a propósito da entrada do conjunto no arquivo da instituição.

O texto inicia-se da seguinte maneira:

Foi uma longa viagem. Começou nos anos 1920, no ateliê de retratos montado por Chichico Alkmim (1886-1978) no porão de sua casa no Beco João Pinto, em Diamantina (MG), e terminou – na verdade recomeçou – na segunda semana de dezembro de 2015 com a chegada do acervo do fotógrafo mineiro ao Instituto Moreira Salles, que agora tem sua guarda por 10 anos em regime de comodato.²⁶

Interessa ressaltar a continuidade forjada pelo texto, que identifica o início da trajetória na constituição do *ateliê* do fotógrafo. De acordo com a publicação, esse percurso é, em certa medida, natural e esperado, e culmina na aquisição do conjunto pelo IMS — uma espécie de, segundo o texto, “recomeço” na história do conjunto. Esta ideia é reforçada, igualmente, pela *Cronologia Chichico Alkmim*, também publicada no site do órgão na mesma época, em formato de linha do tempo.

O exame desse fragmento introdutório também demonstra a constituição de uma história algo aventureira (surpreendente, instigante) em torno do conjunto, como se de fato os agentes envolvidos no seu arquivamento fossem caçadores de um tesouro escondido, ideia, como dissemos, comum nos processos de arquivamento de qualquer conjunto e nas práticas arquivísticas em geral. “Em outras palavras”, como salienta Krzysztof Pomian, “os colecionadores e os conservadores dos museus comportam-se como os guardas, dos tesouros.”²⁷

De modo mais agudo, podemos dizer que, em se tratando de um arquivo privado, como é o caso do IMS, questão que aprofundaremos no próximo capítulo, nada pode ser arquivado sem que exista um interesse efetivo da gestão para tal. E mais ainda, nenhum conjunto é arquivado sem que recaia sobre ele um importante investimento de sentido que o legitime naquele espaço.

Esta legitimidade, por sua vez, conforma e é conformada pelos sistemas de descrição, de ordenação, pelas categorias e hierarquias do interior do arquivo, pela mobilização da ideia

²⁶ Equipe IMS. *O resgate de Chichico Alkmim*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 29 jul 2020.

²⁷ POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 52.

de *coleção*, por exemplo, e pela pressão dos *modos de ver* do museu, para citar, mais uma vez, a célebre expressão de Svetlana Alpers.

Nesse sentido, o IMS investiu em contar a história do acervo de Chichico, para ressaltar o fato de que ao longo de sua trajetória, ele talvez tenha sido menos reconhecido do que deveria, valorizando, dessa maneira, a própria entrada do conjunto no Instituto. De certa forma, o órgão, em consonância com a família do fotógrafo, também investiu na importância dos familiares para o que denominou “resgate do acervo”, noção presente na publicação homônima, de 2015:

[O conjunto] Sobreviveu ao tempo graças à dedicação de seus netos – além de Paulo Francisco F. Alkmim, Verônica Alkmim França tem sido uma divulgadora incansável da arte do avô. Por iniciativa de Paulo Francisco e João Paulo Guimarães Mendes, foram realizadas em Diamantina nos anos 80 as primeiras exposições de fotografias de Chichico. Nos anos 90, Paulo Francisco e colaboradores da Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina, deram início a um projeto de organização, catalogação e conservação do acervo fotográfico. Tal esforço possibilitou que se chegasse à bem cuidada edição do livro *O olhar eterno de Chichico Alkmim* e na montagem da exposição *Paisagens humanas – paisagens urbanas*, que tem percorrido o circuito mineiro de arte.²⁸

Nessa passagem do texto, chama atenção, novamente, a utilização de frases como “sobreviveu ao tempo”, palavras que denotam uma espécie de resistência em torno dos objetos, e que teria relação direta, ainda de acordo com a publicação oficial, com a “dedicação” dos familiares do fotógrafo em relação ao arquivo de Chichico.

Outro aspecto relevante diz respeito à especificidade que o texto atribui ao circuito percorrido pela exposição *Paisagens humanas*, identificado como “circuito mineiro”. Essa adjetivação lança luz sobre o seu oposto, sem dúvida mais abrangente, no qual o próprio IMS pretende se inscrever, que seria uma espécie de circuito *nacional*, outro aspecto que valoriza a entrada do conjunto na instituição.

Como dissemos anteriormente, a reconstituição dos itinerários do acervo, ainda, a partir do ponto de vista dos familiares envolvidos, foi o objetivo das nossas entrevistas, bem como a investigação acerca de como o próprio fotógrafo se relacionava com o conjunto, organizava, criava hierarquias e falava com outras pessoas sobre a sua prática e o arquivo constituído a partir dela.

Segundo o que nos contou o geólogo Fernando Alkmim, ele e o avô raramente conversavam sobre os negativos que Chichico arquivou, embora soubesse que Chichico o fizesse com outras pessoas. Nas suas lembranças de infância e adolescência, quando foi

²⁸ Equipe IMS. *O resgate de Chichico Alkmim*. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015, Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 29 jul 2020.

perguntado do espaço onde ficava guardado os negativos do avô, ele relatou lembrar-se de um cômodo cheio de “pilhas e pilhas de vidro”²⁹ amontoadas nas prateleiras, referindo-se ao suporte das imagens que o fotógrafo utilizava, chapas desse material.

Instigante pensar sobre essa memória em específico, uma vez que nela o neto parece, em certa medida, não ter ainda investido importância aquele conjunto, ou ainda, estar de algum modo inocente em relação a ele. A dissonância, que na entrevista provocou um riso contido por parte de Fernando, parece recair justamente no fato de que aqueles objetos não deveriam ser vistos como amontoados de alguma coisa, porque isso os inferioriza diante do prestígio que, hoje, se pretende atribuir a eles.

Entre o neto e a lembrança curiosa, portanto, existe uma profunda intervenção na forma de observar o arquivo, um deslocamento de perspectiva, de “pilhas de vidro” para uma *coleção* que possui valor arquivístico (artístico e histórico, por exemplo). No entanto, ao refletir sobre as formas pelas quais o próprio fotógrafo guardou e organizou o seu material naquele espaço da casa de Diamantina, olhamos especificamente às dimensões de sua prática fotográfica, a qual envolvia tanto a produção do material (registro, revelação), quanto o armazenamento, a criação de um espaço dedicado a guardar os negativos.

Esse espaço é descrito por Fernando na nossa entrevista, nas suas lembranças da juventude na casa do avô. O relato dá conta de um sobrado amplo, pensado de modo a integrar não apenas a residência do fotógrafo, mas também o seu espaço de trabalho. O estúdio, segundo o relato do neto, ficava na parte superior do sobrado, em uma sala “bem iluminada” e composta de “artifícios que ele utilizava para administrar a luz”, como longas cortinas e uma telha de vidro.³⁰

Na parte inferior da casa, por sua vez, havia uma espécie de porão com diferentes cômodos: em um deles, Chichico mantinha o laboratório de revelação das fotografias, em uma outra, onde provavelmente recebia os clientes para a entrega do retrato, o fotógrafo guardava o expressivo conjunto de negativos em prateleiras embutidas nas paredes.

Sobre a sua recordação desse espaço, Fernando Alkmim nos conta:

Eu [Fernando] nasci em 1955, e ele [Chichico] parou [de fotografar], eu acho, nos anos 52/53, por aí. E todo o acervo dele ficava no porão da casa... onde era o laboratório fotográfico dele. Então, a casa era um sobrado de dois andares, e é ainda, está lá até hoje do mesmo jeito que ele deixou, não teve reforma nenhuma na casa. A parte de baixo é um porão, que tem uns quatro ou cinco cômodos diferentes... um era um laboratório que ficava a vidraçaria, os químicos, os produtos químicos como um

²⁹ ALKIMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p. 2.

³⁰ ALKIMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p. 2-3.

todo; o outro era uma sala que ele recebia as pessoas presumivelmente para entregar o material, que era onde ficavam esses negativos em umas prateleiras.³¹

A conformação desse estúdio foi fundamental na trajetória do fotógrafo, segundo o estudo de Dayse dos Santos, para quem “a construção [desse espaço de trabalho] ajudou na fixação de Chichico em Diamantina”. Da mesma forma, ela observa que “o estúdio foi construído de modo a se obter dois ambientes”, isto é, um deles voltado para o registro fotográfico (a ambientação, o cenário onde se fotografava), e outro onde eram reveladas as imagens, esse “laboratório de revelação”³² ao qual nos referimos.

Em torno desse ambiente, o historiador Paulo Francisco, outro neto do fotógrafo, observa, em seu artigo publicado em *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, uma espécie de ritual a partir do qual o fotógrafo organizava o seu conjunto:

Depois de aposentado, Chichico ainda conservava os hábitos da sua vida profissional: levantava todo dia muito cedo, vestia-se com muita elegância. Invariavelmente, trajando terno, gravata, colete e cachecol, dirigia-se ao jardim de sua casa para molhar as plantas, especialmente as roseiras. Terminado o trabalho no jardim, Chichico rumava para o velho ateliê. Remexia os negativos, arrumava e rearrumava cada peça com delicadeza. Gastava horas concentrado nesse fazer silencioso, rotineiramente repetido.³³

Escolhemos citar o trecho na íntegra para observar os detalhes que conformam essa espécie de ritual em torno do ato de arquivar os negativos, identificado (e algo idealizado) pelo neto. O relato inicia ainda na escolha das roupas, bastante formais para uso cotidiano, e segue na prática da jardinagem, que de algum modo encontra paralelo no próprio ato de guardar e organizar o arquivo que vem em seguida, e tendo as roseiras como ponto central (imagem lírica por si só).

O relato, enfim, culmina na ida do fotógrafo ao espaço onde armazenava os negativos (que, como vimos, ficava em uma sala na parte inferior da casa, no porão, e não no ateliê). No entanto, a escolha das palavras “velho ateliê” de certo modo compõe uma narrativa lírica e romantizada em torno desse *ritual*, também caracterizado como “delicado” e “silencioso”.

Na nossa análise, claro está, como em qualquer relato memorial, não se pode divisar de modo preciso a prática exercida pelo fotógrafo em relação ao seu conjunto e a idealização quase

³¹ *Idem*, p.3.

³² SANTOS, Dayse Lúcida Santos, *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015, p.53.

³³ ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 27.

mítica a partir da qual o neto valoriza a prática colecionadora do avô. No entanto, é possível observar que Chichico de fato reuniu, organizou e, em certa medida, divulgou o seu conjunto formado por mais 5000 chapas de vidro — essa atitude fazia parte da sua prática fotográfica, inclusive porque, no caso dos retratos, muitas vezes era importante guardar o registro para caso o cliente retornasse ao estúdio em outra oportunidade.

A ideia de que isso ocupou espaço importante do cotidiano de Alkmim, tornando-se um hábito meticuloso após a sua aposentadoria como fotógrafo, é algo ressaltado pelos netos. É interessante supor que, na ideia que se construiu sobre o fotógrafo no intuito de legitimar a sua prática —primeiro, pela família e instituições que se ocupam de organizar o conjunto, e depois, pelo IMS — o ato de organizar e armazenar o conjunto estaria de certo modo descolado da prática fotográfica. Essa perspectiva, cabe observar, garante a valorização do conjunto e do fotógrafo, uma vez que já o reveste da ideia de *coleção*.

Isso porque na constituição de uma coleção, como observou Pomian, “tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objectos para os expor ao olhar”³⁴. Isso significa que um colecionador (pessoa ou instituição) reúne objetos com o único propósito de serem admirados, distinguindo-os de todos os outros objetos que possam existir no nosso cotidiano, retirando-lhes qualquer outra utilidade.

Nesse sentido, compreendemos que a prática fotográfica de Alkmim incluía a organização das imagens, seja para vendê-las posteriormente, seja para simplesmente guardar os negativos que utilizava, seu arquivo profissional. Podemos observar, assim, que a operação a que Pomian se refere ocorreu após a morte do fotógrafo, quando o conjunto deixado por ele foi tratado pela primeira vez como documento arquivístico. Além do mais, apesar do investimento em algo mítico em torno da constituição e organização do arquivo por Chichico, o que o neto define como as permanências dos “hábitos da vida profissional” quando se refere a esse “ritual” praticado pelo fotógrafo após a sua aposentadoria, parece apontar justamente, de modo um pouco contraditório, para o que pretendemos sinalizar.

Em outro relato do artigo de Paulo Francisco, o historiador aprofunda a relação do colecionador com o seu acervo, identificando as muitas dimensões que constituem a prática fotográfica de Chichico a partir da qual criou o seu arquivo ao longo da vida:

Enquanto Chichico viveu, ele próprio zelava pelo acervo. Todo dia ia até o portão, abria as janelas para arejar o ambiente. Sabia exatamente a sua constituição e onde

³⁴ POMIAN, Krzysztof. *Coleção, op. cit.*, p. 72.

localizar cada peça de seu trabalho. Mostrava a amigos e pessoas interessadas, os negativos e as fotografias às vezes presenteava-lhes³⁵.

É preciso salientar a escolha da palavra “zelo” para se referir ao ato de preservar e organizar o conjunto, palavra que carrega uma dimensão de algum modo devocional. Nesse âmbito, podemos esquecer do processo de constituição de uma memória sobre o fotógrafo e seu conjunto; processo este, desenvolvido a posteriori e promovido pela família e pelas instituições por onde o conjunto passou. Assim sendo, o que parece uma simples descrição por parte dos netos ganha contornos mais profundos e objetivos específicos de legitimação de Chichico Alkmim como um artista, uma vez que, como define Lygia Segala, a “transferência do privado para o público requalifica o acervo do ponto de vista material e simbólico. Redefinem-se modos de preservação e conservação, reprodução e circulação de imagens”³⁶

O geólogo Fernando Alkmim, na mesma entrevista, observou que apesar de nunca ter mostrado a ele os negativos, o avô apresentou algumas dessas imagens para o jornalista mineiro João Paulo Cunha, amigo que Chichico conhecia desde a adolescência. Além disso, o neto afirmou que Alkmim presenteou o também fotógrafo mineiro Assis Horta (1918-2018) com algumas de suas fotografias. Essa atitude nos faz refletir sobre a lógica própria que regia a prática fotográfica de Alkmim, mais especificamente no que se refere à constituição de seu conjunto, ou seja, as imagens que presenteava ou não, quais eram mostradas, expostas, cuidadas.

Além disso, a neta do fotógrafo, a artista visual Verônica Alkmim, também relatou na entrevista realizada para este estudo, a sua experiência com a coleção do avô, observando que, nas suas lembranças, a fotografia era um assunto presente entre eles. Ela afirma que embora não tenha crescido em Diamantina, costumava visitar a residência do avô nas férias:

“Durante as férias, manuseávamos fotografias diversas, adivinhando quem era quem nas fotografias (familiares e amigos próximos). As fotografias eram de uma qualidade incrível, o volume, os tons, a luminosidade, os quais ainda guardo na memória. E no porão da casa ficavam os negativos, que o vovô Chichico manuseava de vez em quando e mostrava pra gente contra a luz.”³⁷

Cabe ressaltar, novamente, que apesar de reconhecermos o papel assumido pelos familiares na idealização da trajetória desse conjunto e da figura de Chichico Alkmim, e que

³⁵ ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). O eterno olhar de Chichico Alkmim. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 22.

³⁶ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 73-134. jul.-dez. 2005, p. 116.

³⁷ ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, out. de 2020.

consideramos a forma como o presente atua de modo decisivo no que o antropólogo Joel Caudau denominou *metamemória*, isto é, a forma como organizamos os lapsos e as lembranças do que vivemos, precisamos salientar o fato, dito anteriormente, de que o fotógrafo Chichico Alkmim mantinha uma relação próxima com o conjunto que ele constituiu e organizou ao longo do tempo.

Dito isso, é importante refletir sobre o aspecto imaginativo presente nos relatos dos familiares. No interior da memória que eles reconstituem e organizam, a partir de um objetivo presente, é preciso considerar o seu exercício de imaginação em torno do acervo e da prática do avô.

Outro fator fundamental diz respeito às condições financeiras do fotógrafo. De acordo com Fernando, no contexto da atuação de Chichico, todos viviam “no limite das possibilidades financeiras”, tanto os clientes (ou grande parte deles), quanto o fotógrafo. Paulo Francisco ressalta, sobre isso, que a vida do fotógrafo e de sua família “era muito difícil”, tendo ele recebido, inclusive, ajuda financeira e roupas de seu irmão, José Maria Alkmim e do seu cunhado, Raul Ramos.

Além disso, o neto observa que as “formas de pagamento [pelo serviço de fotógrafo] eram variadas”, e que o próprio Chichico “aceitava qualquer objeto como pagamento”, tendo recebido, segundo o que relatava, “um pilão e um armário” como forma de pagamento pela fotografia, em uma viagem a Serro, cidade vizinha de Diamantina.³⁸ Como veremos melhor no terceiro capítulo deste estudo, essa ideia é importante para o processo de idealização de Chichico como um fotógrafo que abriu o seu estúdio a pessoas de todas as condições financeiras.

Importa observar, aqui, que Chichico mantinha, ainda, uma caderneta de gastos, que hoje está arquivada no IMS, na qual anotava todos os valores recebidos pelos seus serviços. De acordo com Santos, segundo o que consta nessas anotações, ele chegou, em algumas ocasiões, a trabalhar como revendedor de brincos, anéis e medalhas, para complementar a renda da família.

Claro está que o estabelecimento do estúdio de Chichico em uma região periférica, tanto nacionalmente quanto no próprio estado de Minas Gerais, bem como a trajetória familiar do fotógrafo, de origem pobre, são alguns dos variados fatores que explicam o fato de ele ter vivenciado dificuldades financeiras mesmo com um estúdio já estabelecido em Diamantina.

Sobre isso, Santos avalia que:

³⁸ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). O eterno olhar de Chichico Alkmim. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p.103.

[A fotografia] Foi a responsável pelo sustento de sua família até ele se aposentar e poder contar com a ajuda dos filhos [...]. Contudo, em suas viagens a trabalho nas localidades circunvizinhas a Diamantina, ele via, nesse momento de fotografar as pessoas, a oportunidade para realizar pequenos negócios, como a venda de jóias e até mesmo recebia objetos (armário, pilão) como forma de pagamento pelo seus serviços[...]. A movimentação de jóias era significativa, porém subalterna se comparada com os rendimentos advindos do seu ofício de fotógrafo.³⁹

A investigação acerca das condições financeiras que o fotógrafo vivenciava conduz, mais uma vez, à função e aos sentidos atribuídos à sua prática fotográfica, a qual se expressava nas relações sociais daquele contexto específico, e lançam luz sobre as condições materiais que constituem (ou não) um fotógrafo, que *a posteriori*, muitas vezes é definido como alguém que nasceu para exercer aquela atividade. Uma suposição instigante é pensar que, dadas as condições financeiras, Alkmim poderia ter, em algum momento da vida, desistido da profissão de fotógrafo, caso tivesse encontrado oportunidade de trabalho mais lucrativa.

Uma das histórias relatadas na entrevista, Fernando Alkmim exemplifica as limitações financeiras vivenciadas pelo avô, relatando o seguinte caso:

[...] Teve uma época que ele [Chichico] precisou fazer uma reforma na casa [de Diamantina, onde ficava o ateliê], então ele usou muitos negativos, que eu acho que ele não queria mais, e limpou totalmente a emulsão deles e fez os vidros da casa desses negativos, que estão lá até hoje. As chapas de vidro alemães, que eram importadas, ou eram da América do Norte ou alemães, foram usadas para fazer o vidro das janelas.⁴⁰

Instigante pensar que esse processo o qual restitui utilidade às chapas de vidro, em muito difere-se da lógica aplicada a elas após adentrarem o circuito das instituições arquivísticas, que tem como ponto central a entrada do conjunto no IMS. Parece contrastar, ainda, com a história de conotações ritualísticas lembradas pelos netos sobre a relação entre o fotógrafo e o conjunto que arquivou no porão da casa de Diamantina.

Uma vez que adentram o espaço público e são mobilizadas nesse novo contexto, os objetos ganham também novos sentidos, fruto da intervenção de instituições de memória. Assim, diferentemente da forma como o fotógrafo mobilizou-os no cotidiano, esses ganham o caráter de *inalienáveis*, noção definida por Pomian como aquilo que “não se tenta vender em casos de grandes dificuldades financeiras”⁴¹. Pelo contrário, qualquer valor de mercado

³⁹ SANTOS, Dayse Lúcida Santos, Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina, *op. cit.*, p.53.

⁴⁰ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p.4.

⁴¹ POMIAN, Krzysztof. Coleção, *op. cit.*, p. 52.

atribuído a elas, lança luz sobre a própria operação que as consagrou enquanto uma coleção, como constata Segala quando aborda o conjunto de Marcel Gautherot.⁴²

A compreensão de que talvez o fotógrafo podia vislumbrar distinção social justamente na sua prática fotográfica, por meio do ritual descrito pelos netos nas suas memórias sobre o avô, no qual Chichico vestia-se com roupas formais (“terno, gravata, colete e cachecol”), parece, ainda, contrastar com a uma realidade de limitações financeiras. Mais uma vez, o que de fato nos interessa não é atestar a veracidade ou não desses relatos, mas lançar luz sobre o fato de que, independente disso, a memória que os netos relatam apontam no sentido de valorizar, classificar e promover o fotógrafo dentro do âmbito das exposições, divulgações e da própria prática de preservação arquivística. Quase como se guardassem uma lição, essas histórias visam ratificar que aquele conjunto (e aquele fotógrafo) são dignos ganharem um *status* para além da prática profissional cotidiana, e portanto banal, do retratista.

Em relação a esse exercício de valorização da imagem de Chichico, interessa cotejar a descrição de Paulo com a entrevista do outro neto do fotógrafo, Fernando Alkmim. No relato deste, o espaço onde ficavam os negativos, no porão do sobrado, não era (ou ao menos ele não sabia ser) tão minuciosamente cuidado e sistematicamente organizado pelo fotógrafo. Ao responder a nossa indagação acerca da relação cotidiana do avô com a coleção, ele respondeu:

Não [existia] que eu saiba. [O conjunto de negativos] Era meio deixado lá. Eu me lembro de ver isso com muitas teias de aranhas, naquelas caixas, naqueles negativos... Eu sei que, como eu te falei, para algumas pessoas ele [Chichico Alkmim] mostrava esses negativos.⁴³

Esse conflito nas narrativas, vale notar, vai ao encontro do que analisamos neste trabalho. Além do mais, no trecho citado anteriormente, da entrevista de Verônica Alkmim, esse mesmo conflito apresenta-se quando ela ressalta a “qualidade incrível, o volume, os tons, a luminosidade” das fotografias do avô, afirmando, em seguida, que, de alguma forma, a prática dela em artes visuais tem ele como mestre.⁴⁴ Mais uma vez, o fotógrafo é definido como artista que deixa um legado, e claro, o relato de seus familiares aparecem circunscritos, quase sempre, por essa perspectiva.

Em *O resgate de Chichico*, publicado no site do IMS, é igualmente possível notar essa operação, quando explicam:

⁴² SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, Anais do Museu Paulista, *op.cit.*

⁴³ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p.4.

⁴⁴ ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo.

O retratista ganhou *status* de artista já depois de morto com o reconhecimento de sua sensibilidade no trato com a luz e na delicadeza do olhar para o ser humano em ritos familiares e religiosos – primeira comunhão, casamento, batizado, encontro de gerações ou velórios (os “anjinhos”, tradição cristã de se eternizar em foto a pureza de crianças mortas, era uma das especialidades de Chichico).⁴⁵

A palavra *status*, a qual aparece no texto significando uma posição de prestígio, portanto, superior, é uma chave de entendimento para nós. O próprio fragmento assume, nesse sentido, que considerá-lo um *artista*, inscreve o fotógrafo em posição superior a do *retratista*. Mais uma vez, e assim como fez a neta do fotógrafo, esse *status* é exemplificado pelas qualidades “artísticas” do fotógrafo, como sensibilidade, delicadeza, e conhecimentos técnicos como compreensão da iluminação.

Algo curioso, diz respeito ao fato do Instituto afirmar que Chichico foi “reconhecido” apenas após a sua morte, aspecto que, novamente, lança luz sobre a trajetória da sua coleção. De certo modo, o texto associa o “reconhecimento artístico” ao processo após 1978, parece atrelar-se de modo decisivo à divulgação desse conjunto, quando os familiares começaram a inscrevê-lo no espaço público, e a investir na ideia de que ele produziu uma *obra* com relevância no universo da arte.

1.2. Arquivo privado, acervo público

“Isso tem um valor muito grande, vamos arrumar isso”⁴⁶. Foi assim que Fernando Alkmim caracterizou a iniciativa de seu irmão, Paulo Francisco, de expor parte do acervo de Chichico pela primeira vez. Novamente, ressaltamos que o “valor” atribuído por ele nada tem de natural, e constitui-se no próprio processo a partir do qual o conjunto vai sendo “arrumado”, organizado e nomeado.

De fato, a sucessão de acontecimentos a partir daquele momento configurou novos itinerários para o acervo do fotógrafo, sobre o qual incidiu, a partir de então, uma série de intervenções arquivísticas, como a organização, o acondicionamento, a descrição e a digitalização do conjunto, além, claro, da sua divulgação. Importa ter em vista, sobre isso, que o deslocamento do campo privado ao público, isto é, de um conjunto particular à sua divulgação pública, constitui em si uma operação que revaloriza o acervo “do ponto de vista material e simbólico”, como observou Lygia Segala.

⁴⁵ Equipe IMS. O resgate de Chichico Alkmim. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015, Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 29 jul 2020.

⁴⁶ ALKMIM, Fernando [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p.7.

O investimento de importância artística do conjunto trouxe consigo a entrada definitiva desse acervo no espaço público, por meio da publicação de livros e a organização de palestras e exposições. Além do mais, passou a conformar uma noção de *integridade* sobre o conjunto, compilado a partir do nome do fotógrafo.

Esse complexo processo que se iniciava, teve como pano de fundo o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1983⁴⁷. O evento, sediado na própria cidade de Diamantina, tinha como mote, ainda nas palavras de Fernando Alkmim, “descobrir o que há na memória de Diamantina, guardada nas casas”. Por isso, o geólogo explica que “várias pessoas que eram participantes deste festival, começaram a escarafunchar o que tinha na cidade de interessante”.⁴⁸

A própria temática do festival, cabe observar, abriga a ideia aventurosa de encontrar tesouros escondidos nas casas da cidade, ideia retomada pelo discurso oficial do IMS em torno do conjunto, o que também faz parte, como observamos anteriormente, de uma retórica em torno dos arquivos.

Nesse contexto, Paulo Francisco, que na época era professor de História, mencionou a possibilidade do projeto interessar-se no acervo do avô, que havia falecido cinco anos antes. Quem nos relatou os detalhes desse acontecimento foi, novamente, Fernando Alkmim:

Ele [o Paulo] falou com o pessoal “meu avô tem esse acervo e tudo, ele já faleceu, a gente podia fazer uma organização disso, limpar esse troço todo”. E quando eles começaram a olhar, os negativos estavam em excelente qualidade em relação ao que eles esperavam, porque estavam lá nesse porão... “isso tem um valor muito grande, vamos arrumar isso”. E começou aí, o *start* foi aí.⁴⁹

Mais uma vez, o *start* a que ele se refere consiste nessa operação de deslocamento de sentido, o qual converte o conjunto de “troço”, palavra de algum modo pejorativa, em algo que possui um “valor muito grande”. O objetivo de Paulo Francisco, nas palavras dele próprio, era “inaugurar um Centro de Documentação e Pesquisa em Diamantina”, bem como “conseguir um financiamento para salvar ou recuperar o acervo” do avô.⁵⁰

⁴⁷ Sobre essa data, não há consenso no relato dos entrevistados e dos trabalhos que analisamos. relação ao ano do Festival. Em Dayse aparece o ano de 1986 (p.64), em Fernando, 1982; já em Paulo Francisco e Verônica, 1983. Decidimos manter 1983, porque segundo a nossa pesquisa, o Festival de 1986 e 1982 não ocorreram na cidade de Diamantina, mas em São João Del Rei, outra cidade mineira.

⁴⁸ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 14 out. 2020, p.7.

⁴⁹ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 14 out. 2020, p. 7.

⁵⁰ ALKMIM, Paulo Francisco. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 18 fev. 2021, p. 1.

O primeiro passo, nesse sentido, foi o acondicionamento da coleção, tendo em vista a possível deterioração do material de vidro que compunha o suporte das imagens. Segundo o que nos informou Fernando, os funcionários da própria UFMG, responsável pelo Festival, promoveram a “limpeza e organização” dos objetos, guardando-os “com invólucro de um papel para que uma chapa não aderisse na outra”, uma vez que muitas delas estavam grudadas e justapostas. Isso se deu, ainda de acordo com ele, no sobrado do Beco João Pinto, onde ficava o ateliê do fotógrafo. Além disso, o projeto custeou “armários de aço” instalados no porão da casa, para abrigar os itens do conjunto.⁵¹

Nesse processo, o conjunto foi organizado (indexado, para utilizar uma terminação arquivística) de acordo com doze categorias ou subdivisões com temáticas abrangentes, sendo elas (em ordem alfabética): *arquitetura, avulsos, criança, diversos, festa, grupo de pessoas, homem, montagem, mulher, paisagem, retrato e transporte*. Estas categorias permanecem ainda hoje na organização da coleção sob a guarda do IMS.

As classificações de um conjunto, segundo Elizabeth Edwards, tem consequências profundas na relação entre público e acervo, porque são “palavras de descrição, representação e interpretação, que portanto controlam o conteúdo do conhecimento a ser transmitido em todos os níveis dentro de um museu, desde o pesquisador ao visitante casual”⁵². Por esse motivo, é importante desnaturalizá-las. Por isso, além de reconstituir a trajetória do conjunto, é preciso atentar para a forma como o conjunto é nomeado, classificado e descrito, práticas que configuram a sua interface pública. A relação entre o acervo e o espaço público, sobretudo a partir dos primeiros momentos de sua trajetória, portanto, é o que começamos a explorar aqui.

Mesmo depois dessa primeira organização, cabe observar, os objetos ainda permaneceram por alguns anos no porão da casa de Diamantina. O passo importante para o arquivamento do conjunto pela primeira vez, aconteceu em 1998 quando da entrada do acervo no arquivo da Faculdade de Filosofia e Letras da Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha (FAFIDIA), à época custeada pela Fundação Educacional Vale do Jequitinhonha (FEVALE).⁵³

Nesse processo, a família de Chichico firmou um acordo com a Faculdade, tendo Paulo Francisco, professor do curso de História da FAFIDIA à época, como principal interlocutor. Na

⁵¹ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 14 out. 2020, p. 7.

⁵² EDWARDS, Elizabeth. Location, location: a polemic on photographs and institutional practices. *Science museum group journal*, 2017, p.2. Disponível em: <<http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-07/location-location/>> . Acesso em: 11 dez. 2020. (tradução minha)

⁵³ Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Diamantina. Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.uemg.br/unidades-2019/157-diamantina-informações>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

nossa entrevista, ele ressalta o interesse dos familiares de Chichico, no qual se incluiu, em divulgar o acervo por meio, neste caso, do incentivo à pesquisa acadêmica:

Eu era professor do departamento de história da FAFIDIA. E junto com UFMG e Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), fomos convidados a participar de grande projeto de história para o Vale do Jequitinhonha. A FAFIDIA teria alguns acervos, para pesquisa dos alunos do curso de história. A nossa família delegou-me poderes para que o acervo fosse doado ao Centro de Pesquisa da FAFIDIA, que cuidaria da sua conservação e seria utilizado como fonte de pesquisa.

Além de Paulo, a neta do fotógrafo ratificou que o objetivo do projeto era o de digitalizar o acervo e positivar os negativos, para divulgação e promoção de futuras pesquisas.⁵⁴ O contrato firmado com a faculdade, segundo o que observa Fernando, foi de comodato, mesmo tipo de acordo utilizado com o IMS, em 2015. As categorias mencionadas, quando da entrada do conjunto na FAFIDIA, foram mantidas, e a Faculdade iniciou um processo de digitalização e acondicionamento do acervo no espaço da faculdade.

Além das doze categorias mencionadas, as classificações gerais do acervo são ponto fundamental do nosso estudo, uma vez que é possível, por meio da sua desnaturalização, explorar os projetos e as operações patrimoniais que as compõem. Nesse sentido, conceitos como *acervo*, *coleção*, *fundo*, por exemplo, fazem parte de um esforço arquivístico que nada tem de natural e conformam, como dissemos, o nosso olhar sobre o conjunto. Na sua tese de doutoramento, Santos mapeou os objetos do acervo em relação a essas categorias, organizando-os em tabelas quantitativas.

No primeiro quadro desse mapeamento, intitulado *Fundos do acervo fotográfico Chichico Alkmim*, é possível observar a quantidade de negativos em cada subdivisão, sendo a categoria *montagem* aquela que abriga o maior número de negativos, um total de 2837. Em outro quadro, desta vez obedecendo a critérios forjados para a sua pesquisa, ela mapeia a quantidade de imagens dentro e fora do ateliê do fotógrafo, com base nos “fundos” mencionados anteriormente. Nesse, as categorias nas quais há maior quantidade de fotografias fora do estúdio, são *grupo de pessoas* e *arquitetura*. Por fim, ela expõe, em outro quadro, a quantidade de fotografias utilizadas no estudo, com base nas mesmas doze divisões mencionadas.⁵⁵

Importa ressaltar que o processo de organizar o conjunto por meio de palavras-chaves (por exemplo: imagens *fora* e *dentro* do estúdio, *retratos* e *não retratos*) faz parte, em si, do empenho arquivístico em classificar, nomear, forjar epistemologias a partir das quais o público

⁵⁴ ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p. 1.

⁵⁵ SANTOS, Dayse Lúcida Santos, *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*, *op. cit.*, p.70

pode conhecê-lo e acessá-lo. Santos, como dissemos, participou ela própria da primeira organização do acervo. Esse processo de classificação configura de modo decisivo, vale reafirmar, a dimensão pública do conjunto.

Nesse enfoque, não apenas a classificação em “fundos” pode ser explorada, bem como conceitos mais abrangentes, tal a própria ideia de *fundo* e *acervo*. Tanto nas tabelas quanto nas imagens, o conjunto sempre aparece sob a denominação de *Acervo Chichico Alkmim*, e não *coleção Chichico Alkmim*, forma mais comum após a entrada do conjunto no IMS, e da qual falaremos adiante. Isso porque a tese de Santos foi defendida (portanto finalizada) em 2015, mesmo ano do arquivamento do acervo de Chichico no Instituto. Elas demonstram, assim, o modo como o conjunto era nomeado e referenciado antes do arquivamento na instituição.

Além do mais, as legendas das fotografias, na tese, podem variar de acordo com o objeto fotografado, isto é, se é uma cópia de negativo ou a imagem de um outro objeto do acervo, como um caderno de anotações, por exemplo. Em geral, os objetos que aparecem na tese, com exceção das fotografias, foram denominados “Acervo da família Alckmin”, enquanto os registros fotográficos (seja em positivo seja em negativo) aparecem sob o nome de “Acervo do fotógrafo Chichico Alkmim”. As cópias das fotografias, diferentemente de outros objetos, portanto, sempre aparecem identificadas por acervo do fotógrafo, ao invés da família.

Essas denominações lançam luz sobre duas questões fundamentais. A primeira diz respeito às nuances entre a coleção que Chichico reuniu ao longo de sua prática fotográfica e o que hoje se entende por *coleção* do fotógrafo, tendo em vista a inscrição de objetos antes considerados “da família” em *coleção do Chichico Alkmim*, e dos próprios limites do que denominamos uma coleção no universo dos arquivos, a sua constituição artificial e a seleção do que pode fazer parte dela ou não, especialmente se consideramos o próprio fotógrafo como um colecionador, assunto retomado na próxima parte deste capítulo.

A segunda questão, por sua vez, refere-se à própria utilização da categoria *coleção* ao invés de *acervo*. Em suma, se as legendas da tese sinalizam a forma como o conjunto era classificado antes da entrada deste no IMS, elas também lançam luz sobre as transformações promovidas pela instituição para conferir integridade e importância ao conjunto segundo os seus critérios e mecanismos.

Essa escolha por *coleção* ao invés de *acervo*, vale examinar, ganha contornos bem definidos em torno do projeto do IMS, observados por Lygia Segala a propósito do arquivamento do conjunto reunido pelo fotógrafo Marcel Gautherot pelo Instituto em 1999:

Nesse processo, o *acervo pessoal fotográfico* como conjunto documental produzido e acumulado por Gautherot ao longo de sua vida, pautado por uma economia e por usos específicos das imagens, redefine-se como *coleção* institucional, em que ganha relevo sua qualidade estética.⁵⁶

Quando o acervo é adquirido pelo IMS, torna-se, portanto, uma *coleção* do Instituto, na qual conjugam-se, de modo relacional e em torno de uma totalidade, imagens e objetos do fotógrafo, reunidos sob a ideia de *coleção* do fotógrafo. Mais uma vez, a análise de Edwards parece oportuna, ao afirmar que “a construção de uma categoria arquivística faz parte de uma escolha epistemológica e ética na qual se inscrevem fotografias em discursos normalizantes”⁵⁷. Questões cujos desdobramentos se veem, sobretudo, na dimensão pública do arquivo relacionada à pesquisa, como é o caso dos arquivos virtuais e da divulgação das imagens digitalizadas, questão que exploraremos adiante.

Além dos conceitos que agrupam os objetos do conjunto, cabe explorar as divisões desenvolvidas para o acervo nessa primeira organização arquivística do Festival do Inverno, a partir das categorias supracitadas, tais quais, *arquitetura, paisagem, retrato*, etc. Estas foram constituídas a partir da investigação do conteúdo das imagens, por meio de uma prática arquivística de observação das informações contidas no registro, e ainda, de um conteúdo que, de algum modo, seria predominante para quem observa a fotografia. Dessa maneira, agrupam-se os registros a partir de um conteúdo considerado predominante em cada uma delas e no todo.

Por isso que, nessa perspectiva, uma imagem inscrita sob o conceito de *grupo de pessoas*, por exemplo, contém diversos retratos, assim como a subdivisão identificada como *retrato*, há registros de pessoas em grupo. Nesse âmbito, entre o pesquisador e a imagem, existe a mediação importante das categorias criadas pela observação arquivística, que não cessam de indicar as informações relevantes a serem vistas nas imagens, antes mesmo de o público vê-las.

Curioso sinalizar, ainda, a forma como o IMS lida com essas classificações, desenvolvidas, como foi dito, antes da entrada do conjunto na instituição. Em resposta a um e-mail que enviamos ao Instituto em junho de 2020, solicitando informações sobre o conjunto, o órgão afirmou que essa organização não corresponde ao “olhar crítico do Instituto sobre o acervo”⁵⁸, o qual, segundo eles, ainda está sendo trabalhado e tratado. Essa afirmativa do órgão sugere uma disputa epistemológica pela classificação e descrição do conjunto. No geral, o IMS

⁵⁶ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷ EDWARDS, Elisabeth. *Location, location*: a polemic on photographs and institutional practices, *op. cit.*, p.5.

⁵⁸ MOYLE, Gabriella Vieira. Pesquisa ao acervo de Chichico Alkmim. Mensagem recebida por e-mail em 24 jun. de 2020.

desenvolve categorias que dividem o acervo apenas para as exposições, enquanto o conjunto arquivado organiza-se sob a ideia, como dissemos, de *Coleção do(a) fotógrafo(a)*.

Bem antes da exposição de 2017, que divulgou pela primeira vez o conjunto do fotógrafo pelo IMS, o acervo de Alkmim (ou parte dele) já era exposto em galerias de arte e museus. Após a exposição de 1986 quando do Festival de Inverno, parte dos objetos reunidos pelo fotógrafo foi divulgada em outras exposições, bem como foi publicado o livro, em 2005, *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, organizado por Verônica Alkmim.

Dentre as exposições com parte do acervo, podemos citar as de 1999, *Minas: minas memorial e contemporânea*, 2008, *Chichico Alkmim* e 2013, *Paisagens humanas - paisagens urbanas*, respectivamente realizadas no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na galeria da Escola Guignard da UEMG e no Memorial Minas Gerais Vale, ambos na cidade de Belo Horizonte. As curadorias das duas últimas exposições foram da artista plástica Verônica Alkmim e do fotógrafo Tibério França, enquanto Bernardo Magalhães assinou a de *Minas*.

A divulgação das exposições obedece, novamente, os parâmetros que temos observado acerca da valorização do conjunto de Alkmim. No texto que promove *Paisagens humanas*, por exemplo, é possível observar as formas pelas quais se investe no reconhecimento do fotógrafo mineiro:

Segundo Verônica Alkmim França, neta e responsável pela promoção do acervo Chichico Alkmim, a exposição resgata a obra do fotógrafo e sua característica principal que são os "retratos", consolidando a história da fotografia em Minas Gerais, a técnica utilizada por Chichico, período cronológico, valores culturais e importância social.⁵⁹

Além da mobilização das noções de *cultural* e *social* para conformar a importância do fotógrafo (e da utilização da categoria *acervo* ao invés de *coleção*), o fragmento faz alusão a uma "história da fotografia em Minas Gerais", tendo as fotografias de Chichico Alkmim como um ponto central dessa trajetória. Essa retórica, aliás, aparece em muitas das exposições.

Na esteira do texto que promove *Paisagens humanas*, Juliana Monachesi, então jornalista da Folha, publicou, no mesmo ano de inauguração de *Minas*, um texto sobre a exposição, no qual destaca que:

Segundo o curador de "Minas: minas", Bernardo Magalhães, o objetivo da mostra foi ocupar o vácuo referente à fotografia no crescente destaque que as artes mineiras têm alcançado. "Após essa mostra, a fotografia mineira passou a ter peso", afirma.⁶⁰

⁵⁹ BH Eventos. Exposição: Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas de Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.bheventos.com.br/evento/02-06-2014-exposicao-paisagens-humanas-paisagens-urbanas-de-chichico-alkmim>>. Acesso em: 08 de ago 2021.

⁶⁰ MONAQUESI, Juliana. MIS revela as Gerais de ontem e hoje. Folha de São Paulo. São Paulo, 18 de Julho de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac18079903.htm>> Acesso em 04 ago. 2021.

A recorrente alusão a uma trajetória da fotografia mineira e seu destaque no cenário nacional de fotografia, no que se refere aos circuitos do universo específico de galerias de arte e museus, lança luz sobre um projeto que não apenas inscreve e valoriza Chichico Alkmim no mundo da arte, enquanto *artista* que produziu uma *obra*, mas também pretende refletir sobre o papel e a visibilidade de fotógrafos mineiros no âmbito nacional.

Em contraposição ao enfoque da fotografia mineira, o IMS, sobretudo por meio de sua concepção modernista a qual examinaremos no próximo capítulo, vem investindo na relação entre Chichico e o Brasil. Em texto introdutório sobre o conjunto de Alkmim, a instituição afirma que “a obra” do fotógrafo consiste em um “amplo, rico e emocionante quadro da formação social, racial e cultural de Minas, no qual vemos uma espécie de metonímia do próprio Brasil.”⁶¹.

Em *O resgate de Chichico Alkmim*, citado anteriormente, a menção a Minas Gerais ou a Diamantina é substituída por “interior do Brasil”:

A preocupação estética sempre foi um diferencial bem nítido entre o que se fazia naquele porão iluminado pela luz da claraboia de vidro vermelho e o simples registro de imagem que em geral se produzia no interior do Brasil.

Nota-se que, além do proposital deslocamento de Diamantina para interior do Brasil, há no trecho, mais uma vez, um investimento na questão da “preocupação estética” do fotógrafo, na esteira de sua valorização como artista. Aqui, o Instituto empenha-se em, de certo modo, demonstrar como já havia em Alkmim, à época em que atuou, uma preocupação com a qualidade estética das imagens (diferenciando-se de outros fotógrafos da mesma época e período, cujos registros são denominados “simples registros de imagem que em geral se produzia no interior do Brasil”. Ressaltando esse fato, o IMS o legitima como artista criador de uma obra, e por sua vez, acaba por conferir ao fotógrafo legitimidade para adentrar o universo do próprio Instituto.

Ao ser perguntada na nossa entrevista, acerca dos impactos da divulgação do acervo de Chichico pelo IMS, a neta do fotógrafo também referiu-se à “história da fotografia brasileira”, afirmando que “a obra do Chichico Alkmim está ficando mais conhecida e com certeza firmando sua importância na história da fotografia brasileira.”.

Vislumbramos, desse modo, o processo que constitui aquilo que é consagrado e/ou esquecido, aquilo que ganha o *status* de arte e, por isso, pode adentrar as exposições e os livros,

⁶¹ Equipe IMS. *Apresentação Chichico Alkmim*. Instituto Moreira Salles.
Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-chichico-alkmim/>> Acesso em: 20 jul. de 2021.

aquilo que deve ser organizado, classificado, ou seja, as dimensões que conformam e legitimam o conjunto no âmbito público.

Inscriver a *obra* do fotógrafo em uma “história da fotografia”, portanto, passa por arquivá-lo e torná-lo visível. Para isso, é preciso algo além de um esforço da família ou de um órgão patrimonial, mas, principalmente, o investimento financeiro que torne o projeto viável. Nesse âmbito, o acordo com a FEVALE não atendeu às expectativas dos familiares. Isso porque, à medida que os anos passaram, de acordo com Fernando, a situação econômica da faculdade, que era particular e sem fins lucrativos, ficou “precária”. Em 2010, por isso, a família realizou um “destrato” e retornou o acervo para a casa do Beco João Pinto, em Diamantina.⁶²

Nas palavras de com Verônica Alkmim, o retorno dos negativos não se deu simplesmente pela extinção da faculdade, ocorrida naquele mesmo ano, mas por um processo anterior de insatisfação da família com o andamento do projeto que, segundo ela:

[Eles] não estruturaram a reserva técnica, não acondicionaram o acervo adequadamente. Apesar de terem tentado digitalizar o acervo, a digitalização foi precária para as finalidades do projeto. A sala destinada ao projeto não estava mais disponível. Enfim, as condições para a preservação do acervo e demais finalidades não correspondiam mais. Fizemos um distrato e retiramos o acervo de lá. Coincidentemente tudo isso aconteceu com a extinção da FEVALE. A intenção era acharmos uma instituição adequada para negociarmos a guarda do acervo. Eu fiz uma pesquisa no Brasil e visitei alguns lugares.⁶³

De certa forma, nas narrativas dos familiares que entrevistamos, a volta do acervo para Diamantina aparece, dentro da organização teleológica que organiza as experiências do acervo, como ponto central para que, em 2015, este fosse para o arquivo do IMS. Além da questão financeira, outro aspecto importante relaciona-se à natureza dos órgãos. Em que pese as suas diferentes atuações, tanto a FEVALE quanto o IMS são instituições privadas sem fins lucrativos. Nesse sentido, parece razoável supor que, diferentemente do IMS, a Faculdade não investiu em monetizar a reprodução e os materiais de divulgação (livros, palestras) de Alkmim, talvez porque o arquivamento tinha como objetivo principal a pesquisa acadêmica por parte de pesquisadores da própria instituição ou por uma questão de planejamento do órgão nesse sentido.

A operação que investe as imagens de valor não apenas simbólico mas também material, também foi explorada por Segala quando do caso de Gautherot:

No tratamento e na difusão da coleção estão em foco a produção e a reprodução da notoriedade do fotógrafo e do próprio valor da coleção, promovendo no mercado de

⁶²ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p. 8.

⁶³ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 18 out. 2020, p.2.

arte e de bens patrimoniais também a instituição que coleciona [o IMS]. O deslocamento para a reserva técnica, a limitação de oferta, o controle sobre o uso da coleção revalida o sentido da fetichização do único e suas extensões controladas que instruem predominantemente os interesses no mercado contemporâneo das coleções fotográficas.⁶⁴

A análise de Segala sobre a inserção de um conjunto no mercado de arte, mencionada anteriormente, além de explorar os mecanismos a partir dos quais se investe de valor material a coleção, lança luz sobre o fato de que o próprio IMS pode ser considerado uma instituição colecionadora, a qual possui, como propõe Roma, um “caráter híbrido”. A dificuldade de olharmos para ela como tal diz respeito ao fato do órgão “lidar majoritariamente com arquivos e usar predominantemente metodologias arquivísticas”.⁶⁵ Faz-se necessário, nesse sentido, uma análise mais detida sobre a dimensão pública do Instituto, tendo em vista, claro, a coleção de Chichico, redefinida enquanto tal para a entrada na instituição. Os processos de divulgação, classificação e a própria constituição do acervo reconfiguram-se à luz desse arquivamento.

1.3. Chichico no arquivo do IMS

A pandemia de *covid-19* atravessou este trabalho de modo significativo. Isso porque os seus desdobramentos incluem o fechamento dos arquivos por tempo indeterminado, e nesse contexto, como observamos na introdução deste estudo, alguns deslocamentos de perspectiva foram feitos e alguns caminhos, repensados.

Para este estudo, portanto, a falta de acesso presencial ao arquivo, fez evidenciar não apenas esse enfoque na vida social do acervo, mais do que na sua composição (uma vez que não tínhamos acesso presencial à íntegra do conjunto), como também o próprio fato de que ele praticamente não estava disponível no arquivo digital, uma vez que somente vinte imagens, dentre as mais de 5000, podiam ser encontradas *online*. Nem mesmo todas as imagens que integram o livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*, lançado pelo IMS em 2017, estavam disponíveis.

O questionamento em torno da visibilidade do conjunto ampliou questões referentes à sua dimensão pública e às especificidades do IMS como uma instituição privada. Tanto em relação ao arquivo virtual (“banco de dados” do site do IMS), quanto às outras formas de divulgação, como a exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo* e do livro homônimo, ambos de 2017.

⁶⁴ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁵ ROMA, Bruno de Andrea. *Fotografia em regime de arquivo: das atribuições de valor à atribuição de sentido*, *op. cit.*, p.111. 2020.

Questões que não surgem de forma isolada, mas estabelecem o próprio modo segundo o qual a instituição organiza, divulga e lida com o conjunto. E lançam luz, além disso, para a própria constituição do arquivo do IMS, a sua prática e a sua natureza. Sobre isso, é preciso reafirmar o caráter colecionador da instituição, como observamos anteriormente, apesar da sistematização de práticas arquivísticas. A própria formação desse centro de documentação, nos anos 1990, remete à aquisição de duas importantes coleções privadas de fotografia, a de Pedro Corrêa Lago e a de Gilberto Ferrez, este neto do fotógrafo Marc Ferrez.

Na esteira de pensarmos a natureza desse arquivo, é possível recorrer, ainda, ao célebre trabalho de Derrida, o qual lança luz para a formação desse tipo de espaço e, em especial, à sua etimologia. Descendente de *arché*, a palavra arquivo tem na sua origem sentido que se aproxima do espaço onde viviam os *arcondes*, o *arkeion* da Grécia antiga, isto é, “a residência dos magistrados”, lugar de âmbito privado, onde além de ser a residência desses homens legisladores e de prestígio social, eram “depositados os documentos oficiais”.⁶⁶

A esse processo, Derrida denomina “domiciliação”, o qual configura a origem da ideia de arquivo, isto é, documento público em espaço privado. Aos *arcondes*, esses “guardiões” do espaço, também cabia toda a organização e interpretação dos documentos, desde de sua classificação à ordenação. Relação ambígua, a que ele define como “topo-nomológica”, em que se imbricam o espaço e o nome, “o lugar e a lei, o suporte e a autoridade [...] o visível e o invisível”⁶⁷.

Desse modo, a função desses magistrados que residiam na *arkheion*, era, ainda pelo fato de serem todos homens, uma “função patriárquica”⁶⁸. Essa imbricação do público e privado, conjuga uma série de poderes que os legitimavam a reunir, organizar, classificar e interpretar os documentos da lei naquele espaço residencial. Curioso pensar que ainda hoje, a prática colecionadora está frequentemente vinculada a figuras masculinas, centros da estrutura familiar patriarcal, e também geradoras, reguladoras e conservadoras de seu próprio patrimônio.

As provocações do filósofo, claro está, não param de ecoar nesta investigação sobre o arquivo do Instituto Moreira Salles, espaço privado que proclama para si, como vimos, uma função pública, e constitui toda a sua atuação arquivística para isso, com prática sistêmica e metodologias próprias de um arquivo. Algo que chama atenção, nesse sentido, é o fato do próprio prédio do arquivo fotográfico do órgão, localizar-se na sede do IMS no Rio de Janeiro, onde antes residia a família Moreira Salles, na Gávea, hoje convertida em Instituto Moreira

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.12.

⁶⁷ *Idem*, p. 13.

⁶⁸ DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana, *op. cit.*, p.13.

Salles e aberto ao público.

Além disso, na página digital do Instituto, a entidade define como seu objetivo público o de “difundir esses acervos de maneira mais ampla”, avaliando que “ser guardião do passado é missão das mais nobres”. A escolha da palavra “missão” (acrescida do adjetivo “nobre”), além de intrínseca à definição de instituições públicas e privadas, parece significativa, e denota quase uma predestinação, instância que pretende legitimar e valorizar a atuação pública do Instituto.

Em relação ao arquivo virtual, o primeiro contato dá conta dos diferentes tipos de acervos presentes no Instituto, e toda a dimensão pública é mediada por dezenas de categorias que mediam e orientam o nosso contato com os conjuntos. Sob a categoria *Acervos*, é possível escolher entre *fotografia*, *iconografia*, *literatura* e *música*. Uma vez em fotografia, todos os conjuntos inscrevem-se sob a noção de *coleções*, sendo preciso decidir entre outras duas categorias abrangentes: *coleções do acervo* ou *palavras-chave*. Esse destaque das *coleções do acervo* do amplo conjunto das *palavras-chave* já sugere a centralidade dessa legenda em relação às demais.

Essas classificações, definidora dos primeiros contatos entre público pesquisador e acervo, estabelecem, vale reafirmar, formas de conhecê-lo, seja pelo nome designado às coleções, seja por temas (*palavras-chave*) forjadas pela própria instituição. O agrupamento, denominado *palavras-chaves*, divide-se em quatro outras categorias, sendo elas: *aspectos formais da imagem*, *localidades*, *assuntos* e *personalidades*. Para cada uma delas, há mais um sem número de sub categorias de classificação. Algo que podemos ressaltar, sobre as quatro primeiras divisões, é o fato de valorizarem características estéticas das imagens, além de confirmarem formas de ver as fotografias, a partir do espaço e das pessoas que nele foram registradas.

As *coleções*, por sua vez, somam 39 títulos, sendo 28 identificadas pela autoria, 11 por outros critérios como o tema (*Álbum de canudos*, *Coleção mestres do século XIX*, por exemplo), instituto ou pessoa de proveniência, como é caso das coleções *Pedro Corrêa do Lago*, *Giberto Ferrez* ou *Convênio Leibniz-Institut fuer Landeskunde*.

A quantidade expressiva de fotografias presentes neste banco de dados, contrasta com o pequeno número de imagens de *Chichico Alkmim*, uma das categorias de *Coleções*. O fato do IMS ainda não ter feito uma organização própria do acervo, talvez explique essa falta. Cabe ressaltar, ainda, a centralidade do fotógrafo, dentro dessa operação que legitima um conjunto a partir das suas qualidades estéticas: dentre as 39 categorias de *Coleções*, 27 delas contém o nome de fotógrafos, sendo essa denominação o nosso primeiro contato com esses conjuntos, e

de novo consideram o fotógrafo como fundamental na relação entre público e acervo, tendo em vista o reconhecimento do artista e de suas qualidades.

Sobre isso, a análise de Edwards nos serve como síntese:

É significativo como essa primazia da criação individual, em produções textuais e visuais, tem sido normalizada por diversas instituições, e mesmo aquelas especialmente interessadas no conteúdo da fotografia, têm absorvido esse modelo da história da arte que tem o criador como o modelo privilegiado de significado em torno de uma fotografia.⁶⁹

Circunscrito pelas noções que configuram o acesso ao conjunto, é possível supor, como dissemos, que um trabalho ainda incompleto de organização do conjunto, em seus mais variados âmbitos, sejam responsáveis pelo escasso número, em relação ao seu total, de imagens no arquivo virtual, posto que, como vimos, mais que simples palavras-chaves, configuram toda a interface pública das fotografias.

Assim como ocorreu com o conjunto de outros fotógrafos, como Marcel Gautherot, o acervo de Chichico Alkmim foi adquirido na sua totalidade. Este aspecto foi tornando-se cada vez mais relevante ao longo da pesquisa, uma vez que identificamos uma dissonância entre o que reuniu o colecionador Chichico Alkmim do que o IMS denomina *Coleção Chichico Alkmim*.

Podemos diferenciar, desse modo, os objetos que Chichico colecionou ao longo de sua trajetória, daquilo que entendemos como a sua *coleção*, hoje no IMS. A discussão remete aos limites das *fronteiras da coleção*, para citar a expressão de Edwards, questões que apareceram nas entrevistas com os familiares e foram delimitando os contornos dessa investigação. Uma fala de Fernando Alkmim foi reveladora nesse sentido, quando perguntado sobre as viagens que o avô para adquirir material utilizado na sua prática fotográfica:

Ele [Chichico] esteve no Rio de Janeiro... e inclusive também está no acervo... ele foi ao Rio consultar, fazer outras coisas, comprar coisas e etc, andou pelo Rio de Janeiro umas duas ou três vezes e em uma delas ele consultou-se com o doutor Miguel Couto. Que deu nome ao Hospital Miguel Couto. Tem uma receita do Miguel Couto... **uma receita médica que eu coloquei junto...** está lá no acervo.⁷⁰

É possível afirmar, segundo essa descrição de Fernando, que quem reuniu a receita do médico e político Miguel Couto (1895-1934) foi ele próprio (ou alguém da família). Ao que tudo indica, portanto, a prescrição do médico foi anexada *a posteriori* ao conjunto (hipótese ressaltada pela parte grifada por nós na citação), e não fazia parte do conjunto reunido por

⁶⁹ EDWARDS, Elizabeth. Location, location: a polemic on photographs and institutional practices, op. cit., p.3 (tradução livre).

⁷⁰ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 14 out. 2020, p.6.

Chichico ao longo dos anos. Podemos vislumbrar essa operação nos objetos que compõem o acervo, como manuais de fotografia e notas de despesas com materiais de fotografia e o valor do registro fotográfico.

Essa questão lança luz sobre a composição de um arquivo que começou a ser reunido na prática fotográfica do fotógrafo, mas à medida que é agenciado, também se modifica: dos negativos que ele guardava em armários no porão de casa, fruto do seu trabalho cotidiano, a tudo que se relaciona ao universo do fotógrafo, os seus objetos, os negativos e positivos, uma receita médica, enfim, a qualquer objeto que se relaciona a ele, é passível de ser inscrito nas noções de raridade ou unicidade, o que justifica a sua preservação conferindo, assim, integridade a um conjunto que se organiza sob o nome do fotógrafo/artista.

Em outro momento da entrevista de Fernando, a questão da constituição do acervo reaparece, quando tratamos da relação entre Chichico e o fotógrafo mineiro Assis Horta:

E meu avô inclusive deu para ele [Assis Horta] muitos negativos que não estão no acervo. Segundo a gente sabe, muitos externos, fotografias externas... alguém já me disse “o melhor de Chichico externo está com Assis Horta”... e a gente nunca teve a oportunidade de nem sequer conversar com seu Assis para ver se ele poderia... por razões das mais variadas nunca deu certo, para incorporar isso no acervo. Não sei também o quão grande é esse número, mas eu sei que ele tem muitas chapas em vidro... a família hoje, porque o seu Assis já faleceu.⁷¹

O desejo de incorporar ao acervo fotografias que foram presenteadas para Assis Horta, isto é, destinadas por Chichico Alkmim a serem um presente, mais uma vez, revela uma operação contemporânea que forja o que é considerado importante de fazer parte da sua *coleção*. A própria ideia mítica de que “o melhor de Chichico externo está com Assis Horta”, fundada em um conhecimento impreciso, isto é, um relato de alguém que não se sabe ao certo quem, dão conta dessa valorização de algo raro, mais uma vez entendido como o tesouro que pode ser encontrado para deslumbre geral.

Podemos dizer que o entendimento que permeia o relato de Fernando, e porque não dizer, da família Alkmim, de que quaisquer objetos relacionados ao Chichico deveriam fazer parte da sua *coleção*, encontra paralelo, cada qual a sua maneira, na política de aquisição de conjuntos em fotografia pelo IMS. Na página oficial do órgão, em texto sobre o acervo fotográfico, o Instituto observa que “a decisão pela guarda da coleção Gautherot consolidou

⁷¹ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p.4.

uma política de aquisição de obras completas – a trajetória, a carreira e as questões autorais – que hoje se mantém.”⁷².

Em relação ao processo de aquisição do acervo completo de Marcel Gautherot, Lygia Segala examina a existência de uma “raridade cultivada”, que redefine o papel dessa fotografia no mercado de arte, sendo valorizadas justamente pelo processo de diminuição da profusão das imagens, agora conformadas sob a ideia do *único* e da *obra*, e sob o domínio de um órgão específico:

Nessa perspectiva, a opção do IMS de adquirir a obra completa de fotógrafos envolve um outro tipo de relação e de valor (para além dos valores unitários). O cálculo do valor econômico se compõe com contrapartida de investimentos simbólicos associados à preservação e à difusão, ao reconhecimento autorizado e à permanência da obra no tempo.

O contrato firmado com o IMS, nesse sentido, reservou, como identificou o neto fotógrafo, todos os direitos das imagens ao Instituto por dez anos, tempo de duração do comodato, o qual pode ser renovado ao fim desse prazo. O percurso de entrada desse conjunto no órgão, sob esses termos, foi algo que buscamos reconstituir quando das entrevistas. Nosso interesse, nesse caso específico, dizia respeito ao entendimento de quem partiu a iniciativa para essa entrada, como o acervo do fotógrafo de Diamantina chegou ao conhecimento do IMS e quem foram os agentes envolvidos nesse processo.

A questão foi melhor explorada nas entrevistas realizadas com Fernando e Verônica, uma vez que os dois, no mesmo período e por caminhos diferentes, foram ao encontro do IMS, entre 2013 e 2014, e acabaram sendo, no fim das contas, os responsáveis pela interlocução do órgão com a família. Ao passo que pesquisava sobre instituições que poderiam receber o acervo, Fernando relatou uma certa insegurança ao se deparar com a possibilidade de arquivá-lo no Instituto, perguntando-se “será que eles vão se interessar por isso?, ficamos assim meio...[risada]”⁷³.

Essa insegurança tensiona, de certa forma, o reconhecimento que a própria família investiu na figura do fotógrafo ao longo dos anos, uma vez que, talvez pela primeira vez, uma instituição do tamanho e abrangência do IMS, com um dos maiores acervos de fotografia da América Latina, poderia ratificar o reconhecimento ao conjunto, por meio da validação da sua entrada naquela instituição. A incerteza contrasta-se com uma noção de grandiosidade do acervo, que podemos perceber, por exemplo, no relato Paulo Francisco, quando perguntado na

⁷² BURGI, Sérgio. A fotografia no IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>> Acesso em: 02 de ago 2021.

⁷³ ALKIMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p.9.

nossa entrevista, sobre o trabalho de divulgação do IMS em relação ao conjunto de Chichico. Ele afirma ser um “belo” e “sensível” trabalho, salientando que “o acervo é merecedor dele”⁷⁴.

O itinerário que levou ao primeiro contrato com o IMS, vale observar, foi descrito pelo geólogo da seguinte maneira:

E tanto eu [Fernando Alkmim], quanto a Veronica [Alkmim], começamos a nos preocupar novamente [depois do falecimento da filha mais nova de Chichico, Bernadette Alkmim, tia deles que morava na casa de Diamantina onde estavam os negativos]... esse acervo não deve ficar com a gente assim, porque a gente queria dar utilidade, mostrar... fazê-lo ter visibilidade e ser fonte de consulta e tudo mais. E eu comecei então a pesquisar onde que... lugares para ser o repositório desse material todo, e que ele pudesse ter... o público em geral pudesse ter acesso.⁷⁵

Aqui, fica bastante clara a intenção que permeia o projeto dos familiares, o qual temos explorado desde o início deste capítulo, para a inscrição do conjunto no espaço público. Depois da pesquisa em possíveis arquivos, um amigo de Fernando, o fotógrafo Dimas Guedes, que à época lecionava no mesmo curso que o coordenador de fotografia do IMS, Sergio Burgi, mediou os primeiros contatos entre a família e o Instituto.⁷⁶ Em paralelo, Verônica Alkmim também pesquisava instituições e foi apresentada à possibilidade do IMS pelo historiador João Paulo Mendes.⁷⁷ No ano de 2014, os dois netos do fotógrafo foram ao Rio de Janeiro para um encontro com Burgi, onde apresentaram a ideia de guardar o conjunto na instituição.

Sobre isso, cabe mencionar, novamente, o relato do geólogo:

Eu fui lá, levei esse livro que já tinha publicado [*O eterno olhar de Chichico Alkmim*] e conversei com ele... falei “olha, será que o Instituto Moreira Salles tem interesse em receber esse acervo? Nós podíamos conversar, nós não temos interesse em vendê-lo, mas temos interesse em cedê-lo em comodato para ficar guardado. E ele falou “em princípio sim”.⁷⁸

Os pontos iniciais foram tratados com Burgi e depois encaminhados ao jurídico, que redigiu o contrato. Sobre isso, Fernando observou que o processo de assinatura do contrato foi “um ping-pong danado, vai e volta...”, até firmarem o acordo de comodato. Ele, no entanto, não entrou em mais detalhes sobre os caminhos sinuosos desta negociação. Uma vez firmado o comodato, o conjunto foi transportado de Diamantina para o Rio de Janeiro sob a supervisão de Gabriella Vieira Moyle e Rodrigo Bozzetti, ambos funcionários que atuam na área de fotografia do IMS.

⁷⁴ ALKMIM, Paulo Francisco. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, 18 fev. 2021, p.4.

⁷⁵ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p. 9.

⁷⁶ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p.9.

⁷⁷ ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 18 out 2021, p. 3.

⁷⁸ ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020, p.9.

Depois da incorporação, transformado o conjunto em *coleção* do Instituto, o órgão tratou de fazer uma “primeira leitura institucional”⁷⁹ do acervo, prática comum na instituição, cujo resultado foi a exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo*, organizada, como dissemos, por Eucanaã Ferraz, a qual exploraremos de modo aprofundado no terceiro capítulo deste estudo.

Aqui, importa ressaltar, como foi dito, que precede a qualquer movimento institucional, sobretudo em se tratando de um arquivo privado, a conformação de um projeto o qual legitime as suas práticas patrimoniais. No contexto específico do nosso estudo de caso, é preciso atentar, ainda, para o discurso oficial do órgão e de seus agentes, em torno dessa incorporação, para então explorarmos as formas como a instituição nos deu a ver, por meio da exposição e do livro homônimos, o conjunto de Chichico Alkmim.

⁷⁹ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, *op. cit.*, p. 131.

CAPÍTULO 2

“À MARGEM DA DOCUMENTAÇÃO”: CÂNONE E VERNÁCULO NO IMS

O Instituto Moreira Salles, fundado em 1985, iniciou na década de 1990 uma prática de incorporação de conjuntos fotográficos, que hoje culminam em um conjunto de cerca de 2 milhões de imagens. O projeto que incorporou o arquivo de Chichico Alkmim inscreve-se, portanto, em um longo e sistemático processo de arquivamento e divulgação de fotografias, cujos itinerários pretendemos investigar neste capítulo.

Tendo isso em vista, exploraremos tanto a biografia do IMS, a trajetória do processo de legitimação da fotografia dentro dos espaços das exposições e museus, das quais o Instituto é tributário e, ainda, os projetos em torno do arquivamento do arquivo de Chichico Alkmim em 2015. Nosso objetivo consiste em lançar luz, por meio do processo de legitimação em torno da incorporação desse conjunto em específico, sobre algumas das dimensões que marcam a relação entre fotografia e espaços de patrimônio. Nesse caso, além do mais, o órgão parece orientar-se, por meio do discurso de seus agentes, pelas ideias de fotografia *canônica* e *vernacular*, investigadas aqui.

De início, porém, é preciso traçar um breve mapeamento sobre a estrutura dessa instituição e os papéis de seus agentes principais. Nesse âmbito, convém identificar que o conselho do IMS é formado pelos irmãos João, Fernando, Pedro e Walter Moreira Salles, sendo, respectivamente, presidente, vice-presidente e dois conselheiros. A diretoria, por sua vez, é segmentada em três áreas, isto é, diretoria geral, artística e executiva. João Fernandes é o diretor artístico e Jânio Francisco Ferrugem Gomes, o executivo. A diretoria geral, também conhecida como superintendência executiva, fica a cargo de Marcelo Mattos Araújo, que substituiu o então diretor Flávio Pinheiro a partir de 2020.

Foi durante a gestão de Pinheiro que o Instituto incorporou o arquivo do fotógrafo de Diamantina. A figura do superintendente é importante porque, por meio dela, podemos estabelecer alguns dos projetos e direcionamentos do IMS em relação aos acervos que decide preservar e divulgar.

Ao longo da nossa pesquisa, cabe salientar, realizamos entrevistas com o ex-diretor do IMS, Flávio Pinheiro, e com o coordenador de fotografia, Sérgio Burgi. Essas fontes constituem parte importante da nossa análise, e foram aqui exploradas no sentido de remontar a trajetória do Instituto e as políticas implementadas pelo órgão na área da fotografia. Os itinerários das

práticas no âmbito da fotografia, assim, precisam ser investigados desde a sua implementação. Apesar da aquisição de fotografias ter se iniciado apenas na década de 1990, momento em que diversas instituições de patrimônio já lidavam com esse tipo de registro, inclusive no Brasil, ao denominar-se como um “centro cultural” que conjuga divulgação, pesquisa e preservação dos conjuntos a que denomina “acervos”, dentre os quais os de fotografia, o Instituto não só atua como um importante agenciador desse tipo de registro no espaço público, como retoma, aprofunda e atualiza uma série de discursos em torno do registro fotográfico, no intuito de consagrar a imagem da sua própria prática e dos conjuntos que preserva.

Nesse sentido, como já foi dito, as escolhas do órgão, bem como os discursos de que lança mão para reconhecer determinado conjunto e/ou fotógrafo/a compõem um plano complexo cujas questões pretendemos investigar. De início, além disso, é preciso observar que a ideia de legitimação, neste estudo, pauta-se na definição de Helouise Costa, para quem a noção envolve:

[...] o resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por esses mesmos agentes [que investem um sentido social às obras artísticas] para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados⁸⁰.

Isso posto, o capítulo começa com uma discussão acerca dos itinerários da relação entre fotografia e instituições de patrimônio, no intuito de compreender a prática do IMS em fotografia, projeto deflagrado, como foi dito, em fins dos anos 1990. Nesse percurso, exploramos também a biografia do órgão, os conjuntos que compõem o seu acervo hoje e a sua prática de incorporação e divulgação. Para isso, mobilizamos as entrevistas realizadas com Sérgio Burgi e Flávio Pinheiro, no sentido de explorar o discurso desses agentes do Instituto.

O capítulo conclui investigando o projeto em torno da aquisição do arquivo de Chichico Alkmim, tendo como ponto central a noção de *fotografia vernacular*, tal como foi definida pelo coordenador de fotografia. A partir das ideias de *cânone* e *vernáculo*, e por meio das entrevistas realizadas por nós, examinamos de que maneira essas categorias são mobilizadas pelo Instituto, a sua relação mais ampla com o âmbito dos museus, e as intencionalidades de sua utilização no processo de incorporação do conjunto de Chichico.

2.1. A presença da fotografia no IMS

⁸⁰COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez 2008, p.132.

O Instituto Moreira Salles possui hoje, é preciso ressaltar, aproximadamente dois milhões de imagens materialmente localizadas no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro da Gávea, onde fica a sede do IMS Rio. Cerca de 60.000 dessas imagens, vale notar, estão disponíveis no arquivo virtual da Instituição para consulta. Os conjuntos apresentam uma diversidade de recortes temporais e temáticas, e contam com cerca de quarenta coleções.

A instituição define-se como um *centro cultural*, que possui um *acervo* variado, composto por documentação visual (fotográfica e iconográfica), escrita e musical. Os conjuntos de fotografia ficam arquivados em um prédio denominado “Reserva Técnica Fotográfica”⁸¹, construída entre 2000 e 2001 no espaço do IMS do Rio, em um prédio anexo à casa da Gávea, que hoje é sede da instituição.

A atuação do Instituto, bem como os conjuntos que guarda, é variada, e demanda uma organização em conselhos específicos, para dar conta das muitas ramificações de programação, pesquisa, trabalho técnico, projetos educativos, desenvolvimento de sítios digitais, dentre outros. Essa abrangência foi identificada e descrita por Flávio Pinheiro na nossa entrevista, no intuito de compreender a organização estrutural do órgão em âmbito macro.

Segundo ele, além das quatro áreas observadas (iconografia, literatura, música e fotografia), sendo esta última a que confere maior notoriedade à instituição e cujo acervo é o mais abrangente, o órgão promove uma série de iniciativas digitais em parceria com bibliotecas e arquivos do país, como a Brasiliana Fotográfica, a Brasiliana Iconográfica, o Portal da Crônica Brasileira e a Discografia Brasileira, cada qual voltada para uma dessas áreas. Há, ainda, projetos de revistas e seus respectivos festivais, como é o caso do Festival Zum (da *revista Zum* de fotografia contemporânea) e do Festival Serrote, da revista homônima, que é dedicada à publicação de ensaios.⁸²

O cargo que Pinheiro ocupava conferia a ele gerenciar as variadas práticas do IMS. Em se tratando de um órgão abrangente e com muitas ramificações de atuação, as particularidades de cada área ficavam a cargo dos conselhos específicos que se reuniam, de acordo com ele, no mínimo uma vez por mês. Essas questões importam porque as ações do órgão, nas palavras dele, “são afins mas ao mesmo tempo são diferentes”⁸³, e vão compondo o que ele denominou de “complexidades do Instituto”⁸⁴.

⁸¹ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

⁸² PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022.

⁸³ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 1.

⁸⁴ *Idem*, p.1.

Da mesma maneira, pode-se compreender que a política de incorporação de acervos é algo gerenciado pelo diretor em conjunto com as equipes específicas, as quais são especializadas no material que se pretende incorporar, isto é, fotografia, literatura, iconografia ou música. Outra questão fundamental apresentada por ele (e também por Burgi), diz respeito ao funcionamento da política de incorporação do IMS, cujos direcionamentos e orientações valem a pena explorar aqui, posto que lançam luz sobre os projetos do órgão em relação ao material fotográfico de forma geral, desde o início da prática de preservação do IMS nessa área.

Em primeiro lugar, cabe observar que a incorporação dos acervos do IMS obedecem a três diferentes tipos de regime: a aquisição, a doação e o regime de comodato. Os dois primeiros, cujas denominações parecem autoexplicativas, referem-se, respectivamente, à compra de determinado arquivo e à doação de familiares, herdeiros ou do próprio fotógrafo para o órgão.

O último, denominado de comodato, regime em que se encontra o arquivo de Chichico Alkmim, diz respeito a um contrato com prazo determinado, estabelecido, nesse caso, com a família do fotógrafo, que determina não apenas o tempo de permanência do conjunto na instituição, podendo ser prorrogável mediante acordo entre as partes, mas também os usos que o IMS pode fazer desses objetos.

Nesse caso, o Instituto possui direito de utilizar todo o material em exposições e na eventual publicação de livros, divulgá-lo no portal eletrônico, investir na sua digitalização e na preservação arquivística. Todo o conjunto, claro, fica sob a guarda do Instituto no prédio da Reserva Técnica. O comodato em torno do arquivo de Alkmim, por exemplo, foi estabelecido em dez anos, e ao término desse tempo (que, como foi dito, pode ser prorrogado), segundo Burgi, o IMS permanece com o direito, mesmo que o acordo seja desfeito, de disponibilizar as imagens produzidas em seus veículos virtuais, como o site da Instituição e o arquivo virtual.⁸⁵

Ainda de acordo com o coordenador de fotografia, essa questão é essencial, pois reforça a ambição do órgão de se tornar uma referência para o país em termos de fotografia. Nesse sentido, ele observa que:

[Manter o conjunto digital mesmo que o contrato de comodato não seja prorrogado] é muito importante porque o Instituto ambiciona construir referências culturais sobre a fotografia brasileira, e aí, cada arquivo, fotógrafo, cada conjunto desses tem importante relação em si mesmo, quer dizer, importante conteúdo em si mesmo e uma relação forte com outros autores do Instituto.⁸⁶

⁸⁵ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 4.

⁸⁶ BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 6.

A questão dos “autores” consiste em outro ponto-chave na nossa pesquisa em relação à atuação do IMS, e será retomada mais adiante. Aqui, cabe observar essa ideia a partir da qual a Instituição escolhe os conjuntos a serem incorporados, pautada no “conteúdo em si” de determinado arquivo, e ainda, na “relação com outros autores do Instituto”, no sentido de compor uma espécie de coerência entre aquilo que preserva e divulga.

Cabe observar, ainda, que as escolhas pela aquisição ou comodato, ou seja, pela guarda permanente ou temporária, diferentemente da doação, cujo processo é mais centrado na escolha dos herdeiros e/ou fotógrafos, no geral funciona de forma, nas palavras de Pinheiro, “conveniente” para ambas as partes. Ele explica que essa “conveniência” envolve, por um lado, uma decisão dos familiares, por exemplo, que podem não ter certeza ou não chegar a um consenso sobre a incorporação definitiva do arquivo no órgão e por isso preferem protelar uma decisão desse tipo, e por outro lado, os limites financeiros e físicos da própria instituição e da sua Reserva Técnica. Apesar disso, Pinheiro observa que o IMS ainda tem interesse em adquirir conjuntos em definitivo, a depender do contexto específico de cada negociação, e que os comodatos têm “dado certo” no sentido de quem tem renovado e satisfeito ambas as partes envolvidas.⁸⁷

Ainda que não possamos supor os consensos, tensões e ambiguidades de cada negociação, pudemos observar que a família de Chichico, ao longo das entrevistas realizadas, pareceu satisfeita com o regime de comodato, estabelecido pelo IMS com Verônica e Fernando Alkmim. Não encontramos elementos suficientes para considerar, além do mais, que sobre a atual política de incorporação, que escolhe entre aquisições permanentes e temporárias, pese de maneira definidora o critério de reconhecimento prévio do fotógrafo, ainda que esse seja um dos elementos propulsores, inclusive, da busca e interesse do IMS por determinado fotógrafo.

Nesse sentido, a incorporação de conjuntos parece obedecer a uma rede tão variadas de fatores (que inclusive não dependem especificamente do IMS, pois envolvem a parte com quem se negocia), que parece plausível presumir, a partir das entrevistas e da nossa pesquisa, que cada negociação envolve questões específicas e circunstanciais. Isso também não quer dizer, por outro lado, que essas escolhas não sofram influência da estrutura de hierarquias e regimes de valor que compõem, em essência, a prática dos museus.

Nesse âmbito, podemos observar que em casos como o de Marcel Gautherot, por exemplo, a Instituição não apenas manifestou o interesse pela aquisição, como também

⁸⁷ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 3.

procurou a família do fotógrafo para tal.⁸⁸ Essa questão, aliás, da busca do órgão por arquivos de fotógrafos, também foi discutida na entrevista realizada com Flávio Pinheiro.

Ao longo do seu relato, Pinheiro definiu que além desses três regimes pelos quais o IMS incorpora e compõem o seu acervo em fotografia, existe um processo anterior, que diz respeito ao desenvolvimento do interesse (ou não) do Instituto em relação a determinado conjunto. Para elucidar essas questões, o ex-diretor do Instituto definiu duas formas possíveis pelas quais o órgão entra em contato com um conjunto para iniciar uma eventual negociação, isto é, uma prática “ativa” e outra, “reativa”.⁸⁹ A primeira refere-se a uma atitude de investigação e procura da instituição por conjuntos considerados, de acordo com ele, “complementares aos que [o IMS] já tem ou [que] são importantes e relevantes para a sua presença como Instituição de acervos”; por outro lado, a ação reativa relaciona-se a uma procura dos herdeiros ou do próprio fotógrafo, que manifesta interesse em incorporar o material no arquivo do IMS.⁹⁰

No caso de Chichico, como dissemos, a família, por meio dos netos Verônica e Fernando, procuraram os funcionários do IMS para apresentar as fotografias do avô. Na perspectiva do ex-diretor do Instituto, existe um “clamor salvacionista” na maior parte dos casos em que isso acontece:

Então no caso de acervo...a política do acervo foi mudando para ficar mais adequada a própria realidade, quer dizer, existe em relação aos acervos sempre, permanentemente, e é natural que exista num país com pouca memória ou que não preserva tão bem sua memória, o que eu chamo de um clamor salvacionista, *pegue esse acervo para salvar, por favor fique com esse acervo porque ele precisa ser salvo*, e isso aconteceu algumas vezes mas não pode acontecer sempre, porque há um limite, o Instituto tem limite de...de guardar coisas nas suas reserva. Então, primeiro existe isso, existe uma questão que é um apelo, é um clamor salvacionista, bom, isso precisa ser salvo.⁹¹

Claro está, como já exploramos anteriormente, que a própria constituição do IMS, e dos museus e arquivos em geral, parte de uma ideia salvacionista dos objetos, pautada na noção de *preservar*. Curioso pensar que a única diferença entre as atitudes que ele inscreve nas categorias “ativa” e “reativa” dizem respeito ao agente da tal prática “salvacionista”, isto é, se a própria instituição (no caso dessa busca *ativa*), ou as pessoas comuns (quando de uma ação *reativa*) que se apropriam das retóricas de patrimônio, mais especificamente de uma “retórica da

⁸⁸ Ver BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022.

⁸⁹ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 3.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

perda”⁹², a partir da qual se justifica o ato de *preservar* no âmbito patrimonial, para citar a célebre noção do antropólogo José Reginaldo Gonçalves.

Além disso, interessa observar que o regime de comodato é algo recente na prática do IMS, que abriga hoje cerca de doze acervos inscritos nesse regime. Ainda de acordo com o coordenador de fotografia, o comodato apareceu como uma possibilidade vantajosa para uma instituição que precisa lidar, cada vez mais, com as limitações de espaço físico em relação ao crescimento do seu conjunto.⁹³

No caso da incorporação do arquivo de Alkmim, houve uma interessante coincidência entre o momento em que a família procurou o IMS e os interesses que permeavam, naquele contexto, os projetos de incorporação do órgão. Para compreendê-lo, no entanto, precisamos explorar um breve itinerário da política de incorporação do IMS iniciada nos anos 1990. Esse mapeamento contou, claro, com o site do IMS e com as entrevistas realizadas para este trabalho.

Sobre o início da trajetória de constituição de seu arquivo em fotografia, é possível observar que as primeiras incorporações na íntegra (de arquivos completos), na década de 1990, quando o IMS começava a desenvolver o seu projeto, foram os arquivos dos fotógrafos Marcel Gautherot (1910-1996), adquirido em 1999, Hildegard Rosenthal (1913-1990), incorporada em 1996, e a coleção Fotógrafos do século XIX, adquirida do colecionador Gilberto Ferrez em 1998. Todas, aquisições permanentes do IMS.

Além desses, existem outras aquisições que marcaram o início dessa prática, e que são constantemente valorizadas nas publicações do Instituto. O texto *A fotografia no IMS*, por exemplo, disponível na página eletrônica do órgão, menciona quatro aquisições relevantes para esse processo inicial, isto é, a já mencionada coleção de Gilberto Ferrez, parte da coleção de Pedro Corrêa Lago (também de fotografias do XIX), seguida dos registros fotográficos de São Paulo do antropólogo Claude Lévi-Strauss, e, mais uma vez, o arquivo de Gautherot.⁹⁴

Por meio dessas aquisições, já é possível investigar alguns direcionamentos dessa prática. Na nossa entrevista, o coordenador de fotografia considerou a existência de “duas vertentes” relacionadas a esse primeiro processo de incorporação: de um lado, uma tendência de valorização das fotografias e fotógrafos do século XIX e, de outro, dos registros de paisagem das cidades. No caso de alguns fotógrafos do século XIX, como Marc Ferrez, há uma conjunção de ambas as tendências. Nesse sentido, Burgi observa que o gênero retrato, especialmente

⁹² Ver GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

⁹³ BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p.4.

⁹⁴ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

quando realizado em estúdio, não era “uma linha prioritária” do órgão e acabou sendo “um pouco secundário”.⁹⁵

Ainda nas palavras dele, a orientação da prática de incorporação, nesse início, se deu a partir de um interesse do IMS nos “marcos significativos” da fotografia no Brasil. Importa analisar o que ele disse:

Esse processo de pensar a fotografia brasileira também a partir de marcos significativos que a constituíram foi durante muito tempo, um eixo bastante significativo, então as decisões, escolhas de incorporação de vários fotógrafos que estão representados do ponto de vista daqueles que tem arquivo, foi um pouco um processo duplo, da gente se aproximar desses fotógrafos e propor a eles a possibilidade de que seus acervos viessem aqui para o Instituto, e depois, gradualmente, uma procura reversa, das pessoas perceberem que o Instituto tinha essa disposição, possibilidade, condições de equipe e infraestrutura...as pessoas passaram também a procurar o Instituto. É um processo duplo, digamos entre uma proatividade e uma resposta, há também consultas que foram e são feitas, e no fundo, um pouco, algo que obviamente é marcado por muitos casos, quer dizer, trabalhos que já tinha certo grau de conhecimento e consagração, não é como se tivéssemos descobrindo novos talentos.⁹⁶

As ideias de consagração e reconhecimento lançam luz sobre uma questão importante, a qual discutiremos mais a fundo ao término deste capítulo, referentes às questões de cânone e vernáculo na fotografia. É instigante pensar o papel do próprio IMS na constituição, ainda na década de 1990, dessas próprias referências quando da constituição do seu acervo. Não parece pouco relevante, nessa esteira, o papel do órgão na própria consagração e reconhecimento da produção de fotógrafos cujos conjuntos estão sob a sua guarda.

Além da orientação que privilegia fotografias da paisagem urbana brasileira quando da formação do arquivo do IMS, existe outra importante orientação, já mencionada, que diz respeito à procura por arquivos completos, ou seja, tudo o que foi produzido pelo fotógrafo ao longo de sua prática. Essa orientação também começou a ser realizada e consolidada em fins da década de 1990, e permanece, ainda hoje, como uma atuação relevante do Instituto, a exemplo da própria incorporação do arquivo de Chichico Alkmim.

Essa política foi definida por Sérgio Burgi como um pensamento em torno dos “autores” e das suas “obras” completas. Nesse processo, como afirma Lygia Segala ao explorar justamente o arquivo de Gautherot no IMS, o “acervo pessoal do fotógrafo”, que antes era “pautado por uma economia e por usos específicos das imagens”, agora “redefine-se como coleção institucional, em que ganha relevo sua qualidade estética”⁹⁷.

⁹⁵ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p.1.

⁹⁶ *Idem*, p. 1-2.

⁹⁷ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, *op. cit.*, p. 133.

Além das questões relacionadas ao valor material dos arquivos, pautadas na ideia de *raridade*, que, a partir da análise de Segala, já foram exploradas anteriormente, vislumbramos, mais uma vez, o *status* de artista conferido aos fotógrafos que adentram a Instituição.

Ao longo da entrevista, o coordenador de fotografia do IMS identifica alguns dos objetivos do órgão, quando afirma que “o Instituto ambiciona construir referências culturais sobre a fotografia brasileira”, e é por isso que “cada arquivo, fotógrafo, cada conjunto desses tem importante relação em si mesmo”, ou seja, importância pelo seu conteúdo em si, mas também “uma relação forte com outros autores do Instituto”⁹⁸.

É preciso ressaltar que essa política dos *autores* implica em algumas questões fundamentais para compreendermos os itinerários da prática de incorporação do IMS. Em primeiro lugar, porque, claro, ela lança luz sobre a opção pelos arquivos completos, seja em regime de comodato, compra ou venda de conjuntos; em segundo lugar, além disso, cabe observar que essa orientação acaba por privilegiar fotografias do qual o fotógrafo seja conhecido, excluindo, de certa forma, o universo das fotografias anônimas. Além disso, como já dissemos, a ideia do *autor*, tal como desenvolvida na prática do IMS, acaba por corroborar a ideia do *artista*, quase como se deles pudesse surgir uma espécie de antologia, cujo sentido (e valor) se materializa justamente a partir do seu nome (o autor) e da totalidade daquilo que constituiu (o arquivo, a *obra*).

Ideia semelhante à identificada por Burgi na entrevista, pode ser encontrada no próprio site do IMS. Exemplo importante é o texto *Sobre o IMS*, escrito por Flávio Pinheiro. A publicação é o primeiro contato do público com a Instituição, por meio da página homônima, e está inscrita na categoria *História* da instituição:

O Instituto Moreira Salles é uma instituição singular na paisagem cultural brasileira. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia. Notabiliza-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros. E gosta de Cinema. Suas atividades são sustentadas por uma dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles. Presente em três cidades – Poços de Caldas, no sudeste de Minas Gerais, onde nasceu em 1992, Rio de Janeiro e São Paulo – o IMS, além de catálogos de exposições, livros de fotografia, literatura e música, publica regularmente as revistas ZUM, sobre fotografia contemporânea do Brasil e do mundo, de frequência semestral, e serrote, de ensaios e ideias, quadrimestral.⁹⁹

Mais adiante, o texto menciona mais diretamente a fotografia:

Na conservação, organização e difusão de seus acervos, o IMS tem imensas tarefas. A Fotografia cuida de cerca de 2 milhões de imagens, dos mais importantes

⁹⁸ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p.6.

⁹⁹ PINHEIRO, Flávio. *Sobre o IMS*. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em 21 jun. 2022.

testemunhos do século XIX – e aqui despontam as esplêndidas imagens de Marc Ferrez – a relevantes coleções que abarcam quase todo o século XX. Nessas últimas, convém registrar nomes como os de Marcel Gautherot, José Medeiros, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg e Otto Stupakoff, entre outros. Em 2016, foi adquirida a coleção dos jornais do grupo Diários Associados no Rio de Janeiro, com cerca de 1 milhão de itens, e é prioridade do Instituto incorporar a seus acervos imagens do século XXI. Este formidável conjunto de coleções e obras completas dos artistas credencia o IMS como a mais importante instituição de fotografia do país.¹⁰⁰

Aqui, começamos a vislumbrar, para além das entrevistas, a história que o Instituto escreve para si, como se promove publicamente, conformando a sua ampla atuação em diversas áreas, articulando pesquisa, divulgação e preservação. Dois aspectos importantes, nesse âmbito, são os adjetivos “formidável” e “esplêndido”, bem como a descrição da centralidade e singularidade do Instituto, não para uma área ou região específica, mas para o país. Outra questão relevante diz respeito à própria orientação de aquisição em torno dos *autores*, uma vez que é por meio deles que o Instituto se apresenta e justifica a sua relevância para a “paisagem cultural brasileira”.

A nossa inquietação principal em torno desses *autores* e do direcionamento do IMS desde a década de 1990, relaciona-se ao fato de que, de acordo com o próprio Burgi, o retrato ter sido um gênero secundário nos conjuntos que o IMS vem incorporando ao longo do tempo. Esse aspecto justifica, inclusive, o interesse da instituição no arquivo de Chichico Alkmim, uma vez que sua relevância parece justificar-se, dentre outras coisas, no fato de que esse é um gênero pouco explorado pelo IMS.

As palavras de Burgi, mais uma vez, podem ser exploradas:

E aí o desenvolvimento [do acervo do IMS] foi um pouco vai nessa linha de um certo modo, quer dizer, olhando pro XIX e olhando para arquivos de fotógrafos do século XX, e de um certo modo, a transição na fotografia brasileira, do final do XIX e início do XX, que é uma transição talvez hoje ainda das mais difíceis de serem percebidas, eu acho que a gente tem, pode ser um pouco esquemático, a gente tem uma certa visão da fotografia do XIX a partir desses fotógrafos que atuaram naquele período, essas duas linhas principais, do trabalho comissionado ou do trabalho comercial,[...] seguindo a construção de ferrovias, obras, como é comum não só no Rio, mas em São Paulo, Recife, Bahia, você vai encontrar uma série de singularidades nas atuações dos fotógrafos no estúdio com o retrato e nessas ações de fotografias fora do estúdio, que ou são para a construção de representações da cidade de interesse dos viajantes, aí uma representação de vista ou são ligadas a comissionamentos que, em geral, expansão, naquele período, de serviços de transporte, ferrovias, e obras de engenharia e tal.

E continua mais a frente, concluindo que:

E no caso, então, do Chichico, a família nos procurou, e claro, a gente estava em uma fase mais avançada desse processo e com grande interesse de compreender também esse período, como eu falei, do finalzinho do século XIX até o início dos anos 1940, ele é um período que a gente, do ponto de vista da pesquisa, se você for olhar, tem um

¹⁰⁰ PINHEIRO, Flávio. *Sobre o IMS*. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em 21 jun. 2022.

olhar um pouco difuso sobre isso, primeiro que a gente não consegue marcar nomes desse período muito fortes, tem o [Augusto] Malta...¹⁰¹

Por meio dessas duas falas, identificamos os interesses mais amplos do IMS em torno do arquivo de Chichico Alkmim. Observamos, assim, um interesse baseado em diversos aspectos: primeiro, no fato de ser um arquivo incorporado na íntegra, com cerca de 9000 imagens e objetos, revistas, anotações variadas, parece ser um conjunto que interessa o Instituto exatamente por ser um arquivo constituído sob a *autoria* do próprio fotógrafo ao longo da sua vida profissional, em segundo, pelo período em que ele atuou, e ainda, por ser um arquivo que abriga, em sua grande maioria, retratos de estúdio.

Cabe mencionar, além do mais, que esses aspectos apresentam, de maneira sutil, tensões relacionadas à própria prática do IMS, que de modo algum é monolítica e sem tensionamentos internos variados. Ao longo da entrevista, Burgi ressalta uma crítica fundamental à política que propõe um rol de “nomes” de fotógrafos para dar conta da história da fotografia do país, bem como ele e Flávio Pinheiro em certa medida discordam de que a ideia de *fotografia vernacular* seja capaz de circunscrever o trabalho produzido por Alkmim. Primeiro, porém, seguimos explorando uma certa história unificadora em torno da valorização proposta pela própria Instituição para si.

Nesse âmbito, o já mencionado *A fotografia no IMS*, escrito por Sérgio Burgi, começa a conformar a autoimagem que o IMS desenvolve, afirmando que o que o motiva no âmbito da fotografia é o "reconhecimento pleno de sua relevância no cenário cultural brasileiro, particularmente no âmbito da memória e da história do país"¹⁰².

O texto destaca essa “política de aquisição de obras completas”, devido a sua relevância para as questões referentes à “trajetória,[...] carreira e [...] [às] questões autorais”. A descrição das temáticas fundamentais dos conjuntos arquivados na instituição, por sua vez, merece destaque, posto que apresentam as seguintes temáticas como prioritárias:

Seus principais temas são a arquitetura colonial e moderna e as transformações da paisagem urbana brasileira ao longo dos séculos XIX e XX; o retrato na fotografia brasileira; a cultura e as festas populares nas diversas regiões e a paisagem natural do país; a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em energia elétrica realizados no início do século XX e da industrialização posterior à Segunda Guerra; o mundo do trabalho, urbano e rural, e o fotojornalismo brasileiro do século XX.¹⁰³

¹⁰¹ BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 6.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 25 set. 2020.

A descrição pretende configurar uma ideia de abrangência e amplitude na prática do Instituto, conformada por diversos projetos e frentes em torno da fotografia; ideia que, aliás, foi desenvolvida no próprio relato de Pinheiro na entrevista realizada.¹⁰⁴ O destaque conferido ao gênero retrato é algo que chama atenção, uma vez que, como salientou o próprio Burgi, esse gênero foi secundário durante a consolidação do arquivo da Instituição, e tem sido alvo de interesse crescente no âmbito mais recente de atuação do órgão — é compreensível, tendo isso em vista, que a publicação de 2017 pretenda valorizá-lo em relação ao conjunto mais amplo incorporado pelo IMS.

Importa identificar, ainda, que as primeiras exposições de fotografia realizadas pela instituição foram com as imagens de Lévi-Strauss, em 1997, que ficou em cartaz tanto no IMS de São Paulo (cuja sede era, à época, Higienópolis, e não no prédio da Avenida Paulista, inaugurado no ano de 2017), quanto em Poços de Caldas, de janeiro a abril e abril a setembro de 1997, respectivamente.

Na mesma época, em Poços de Caldas, eram expostas outros registros da cidade paulista, produzidas pelo italiano Vincenzo Pastore (1865-1918), as quais também foram levadas, meses depois, ao IMS de São Paulo. No Rio de Janeiro, a primeira exposição de um acervo pertencente ao Instituto, no que se refere à fotografia, foi a do conjunto de Marcel Gautherot, em 2001. No ano anterior, porém, a instituição exibiu *Sebastião Salgado: Retratos de crianças do êxodo*.¹⁰⁵

Tão importante quanto os textos mencionados, parece ser o vídeo divulgado na página *Fotografia*, a qual reúne tanto as publicações do Instituto sobre o tema, quanto o *link* do arquivo virtual para acesso às imagens digitalizadas. O vídeo, de aproximadamente 1h30, apresenta uma fala do coordenador de fotografia, em uma palestra sobre a área que coordena na instituição.

A gravação ocorreu no âmbito de um projeto intitulado *Por dentro do acervo*, em maio de 2018, no IMS de São Paulo. Na descrição do vídeo, identifica-se o objetivo da conversa, que foi propor, segundo o texto, “um panorama do vasto acervo fotográfico da instituição”, desde a “estrutura física aos destaques principais, além de revisitar a história da fotografia e propor uma reflexão sobre a imagem”¹⁰⁶

Mais do que isso, é possível supor que Burgi, ao longo da palestra e sobretudo por meio do relato da sua trajetória profissional, acaba por definir a atuação do IMS no que se refere à

¹⁰⁴ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022.

¹⁰⁵ Exposições/ Rio de Janeiro. IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicoes-historico/rio-de-janeiro/>>. Acesso em 27 set 2020.

¹⁰⁶ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

incorporação e divulgação de fotografias. Tem relevante aspecto nessa trajetória, e podemos afirmar, na própria prática do IMS, a atuação do Museu George Eastman na segunda metade do século XX, a qual também exploraremos ao longo do capítulo.

Tendo como ponto de partida essa breve introdução sobre o IMS e à sua política de incorporação de acervos, que atualmente atesta e reverbera o indubitável papel de prestígio da fotografia no âmbito das exposições, galerias, livrarias e pesquisas acadêmicas, precisamos ressaltar que esse registro nem sempre foi entendido dessa maneira. Esse reconhecimento, pelo contrário, passou por um processo de legitimação desse tipo de registro como *arte*, operação complexa por meio da qual se investe na valorização de determinado objeto, através de discursos e práticas variadas porém sistemáticas, e que lança luz sobre tudo o que temos explorado até aqui e para o fato de que a prática e o discurso do IMS são histórica e culturalmente conformados.

2.2. Fotografia nos *museus de arte*

As primeiras iniciativas desse projeto de valorização da fotografia nos espaços museológicos, segundo o historiador Christopher Phillips, foram empreendidas pelo Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, ao longo da década de 1940. Um longo e sinuoso itinerário iniciado pelo MoMA, portanto, começou a conformar, nas palavras do historiador, o “triunfo da fotografia nos museus, nos leilões e nas reuniões corporativas”, pautado na compreensão da fotografia como “uma arte e um objeto de estudo especial e natural dos museus”¹⁰⁷.

As categorias mobilizadas para esse empreendimento, ainda de acordo com Phillips, pautavam-se nas ideias de “raridade, singularidade e autenticidade”. Isso acontece porque, para lidar com esse tipo de registro, até então marginalizado nas exposições, era preciso investir na sua importância enquanto um objeto de *arte* e de *coleção*. Ou como afirma Douglas Crimp, “originalidade, autenticidade e presença”, são categorias que compõem o “ordenado discurso do museu”.¹⁰⁸

Tendo em vista a célebre tese de Walter Benjamin de que a fotografia, em função de sua singular capacidade de reprodutibilidade, marcaria o fim da “aura”¹⁰⁹, Phillips examina as

¹⁰⁷ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, v. 22, p. 27-63, Autumn, 1982, p.28. (tradução livre)

¹⁰⁸ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.5.

¹⁰⁹ BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

dimensões da entrada desse objeto no museu. Se para Benjamin “a pergunta sobre a tiragem autêntica [na fotografia] não tem sentido”, posto que “da chapa fotográfica, [...]é possível uma multiplicidade de tiragens”¹¹⁰, uma vez dentro do museu, este investiu justamente nas ideias de raridade e singularidade desse registro, pautado na valorização, sobretudo, do original.

Nesse sentido, o exame de Phillips nos serve de síntese:

A assimilação da fotografia pelo MoMa de fato aconteceu, por um lado, pelo investimento, na fotografia, do que Walter Benjamin definiu como “aura” da arte tradicional, nesse caso, renovando antigas noções de conhecimento de impressão, deslocando categorias organizadoras da história da arte para um novo registro, e **confirmando o fotógrafo cotidiano como um artista criativo.**¹¹¹

O nosso grifo, além do mais, chama atenção para uma operação profunda e que marca a relação entre fotografia e museu, isto é, o deslocamento de perspectiva a partir do qual um fotógrafo e o que ele registra, transforma-se em artista e a obra que ele constitui, ou ainda, em um artista que desenvolve uma coleção cujo valor é tanto simbólico (de prestígio artístico) quanto material (de valor comercial).

A impactante provocação do artista Daniel Buren, retomada em epígrafe do célebre estudo de Douglas Crimp, *Sobre as ruínas do museu*, parece lançar luz sobre a natureza da obra de arte inscrita no museu:

A obra de arte tem tanto medo do mundo em geral, e precisa tanto do isolamento para existir, que faz uso de todos os meios de proteção possíveis e imagináveis. Ela se emoldura, desaparece sob o vidro, entrincheira-se por detrás de uma superfície à prova de bala, cerca-se de um cordão de isolamento e de instrumentos que medem o teor da umidade da sala, pois mesmo o menor resfriado seria fatal. A obra de arte, de preferência, vê-se não apenas afastada do mundo, mas fechada numa redoma, total e aparentemente ao abrigo do olhar. No entanto, essas medidas extremas que beiram as raias do absurdo já não se encontram entre nós, todos os dias e em todo o lugar, quando a obra de arte é exibida nessa redoma que se dá o nome de galerias de arte e museus? O fato de ela ser exibida dessa maneira não é o verdadeiro ponto de partida, o fim e a função essencial da obra de arte?¹¹²

Em paralelo à atuação do MoMA, ainda, interessa ressaltar a prática do Museu de George Eastman, fundado em 1947 com o acervo do então fundador da *Kodak*, que dá nome à instituição. O museu é hoje administrado pela Universidade de Rochester, também localizada em Nova Iorque, sendo o espaço onde Sérgio Burgi desenvolveu o seu mestrado. Essa informação é importante, uma vez que as práticas desse museu aparecem como uma referência

¹¹⁰ *Idem*, p. 35.

¹¹¹ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography, *op. cit.*, p.28 (tradução livre).

¹¹² BUREN, Daniel. *Reboundings apud CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu, op. cit.*, p.77.

para a atuação dele no Instituto, onde começou a trabalhar ainda no ano de 1996, e de modo permanente a partir de 1999.

Sobre a relação entre esses dois espaços, isto é, o MoMA e o MGE, e a sua atuação no que se refere ao processo de legitimação da fotografia no espaço dos museus, Larisa Dryansky examina que o protagonista concedido ao MoMA, nas pesquisas sobre o tema, pode ter eclipsado a importância do Museu George Eastman no reconhecimento da fotografia como arte.¹¹³

No entanto, é preciso ressaltar que, como observa Helouise Costa, o museu localizado em Rochester, diferentemente do MoMA, era um espaço dedicado exclusivamente à fotografia. Em relação a isso, Costa pondera que:

Em que pese a argumentação de Dryansky, a afirmação da especificidade do medium, presente na própria natureza da instituição, parece ter sido um dos fatores limitadores do alcance de suas proposições no campo de discussão acerca da assimilação da fotografia pelos museus de arte¹¹⁴.

O aspecto curioso sobre essa tensão reside no fato de que, no vídeo do IMS mencionado anteriormente, Burgi atribui, na sua trajetória profissional, especial ênfase ao Museu George Eastman, sobretudo por conta do mestrado que ele realizou na Universidade de Rochester, no início dos anos 1980. O projeto, de acordo com ele, era uma iniciativa conjunta entre o Museu Internacional da Fotografia na Casa de George Eastman (atual Museu George Eastman), o Instituto de Tecnologia de Rochester, e o *Visual Studies Workshop*, projeto dirigido pelo curador e fotógrafo Nathan Lyons, dos quais falaremos adiante.

Cabe explorar como o projeto inaugurado por Lyons no George Eastman, ganha relevância no relato de Burgi, em já referido vídeo divulgado na página do IMS. De acordo com o coordenador de fotografia do Instituto, Lyons fundou o *Visual Studies* depois de sair do MGE por conta de uma divergência de perspectivas, identificada por Burgi como um “processo de curadoria muito crítico”, que justamente por isso, ainda em 1960, não era plenamente aceito dentro do museu de Rochester, considerado “mais conservador” em termos de fotografia pelo coordenador do IMS. Segundo ele, a “leitura crítica” da produção fotográfica moderna e

¹¹³ DRYANSKY, Larisa. Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine? *Études photographiques*, Paris, n. 21, p. 74-93, déc. 2007, p.1. (tradução livre). Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/1082>> Acesso em 17 set. 2021.

¹¹⁴ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.157.

contemporânea marcaram a importância do novo projeto de Lyons. Em termos de curadoria, vale ressaltar, o fundador do *Visual Studies* vinculava-se sobretudo a uma fotografia contemporânea, que à época questionava os próprios métodos da fotografia e, como observa Costa, punha “em xeque o estatuto tradicional da obra de arte”¹¹⁵.

No intuito de explicar a compreensão de Lyons sobre a fotografia, Dryansky observa que:

O que está em jogo para Lyons é, antes de tudo, a promoção de uma visão particular acerca do *médium*, a qual se manifesta por meio de três exposições, “Toward a Social Landscape” (dezembro de 1966), “The Persistence of Vision” (junho de 1967) e “Vision and Expression” (fevereiro de 1969). Essa concepção pode ser resumida pelo desejo de estabelecer uma existência “autenticamente fotográfica”, assim declarou Lyons na introdução do catálogo de “Toward of a Social Landscape”. Para o curador e também fotógrafo, tratava-se, portanto, de libertar a fotografia de duas tendências que a parasitam: uma que tenta assimilar a imagem fotográfica ao modelo pictórico da pintura [...], e outra (que de certa forma reprime a primeira), que vê na fotografia uma representação totalmente transparente da realidade.¹¹⁶

Sobre essa concepção, é preciso observar que a prática do IMS, no sentido de uma crítica permanente e do incentivo à pesquisa acadêmica parece ir ao encontro do que, em grande medida, foi fomentado na formação do coordenador de fotografia do IMS, Sergio Burgi. Não à toa, podemos supor, ele escolheu abordar, em *Por dentro do acervo*, vídeo institucional do Instituto, o Museu George Eastman e a figura de Nathan Lyons. O MoMA, por exemplo, não é sequer mencionado nessa fala.

Outra questão importante diz respeito à atuação abrangente do Instituto, que contém sob a sua guarda, como identificamos anteriormente, imagens das mais variadas vertentes em fotografia: desde o fotojornalista com nomes como, por exemplo, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e Juca Martins, passando pela fotografia moderna relacionada, inclusive, ao importante *Foto Cine Clube Bandeirantes*, fundado em 1939, como Thomas Farkas e Geraldo de Barros, pela fotografia relacionada à publicidade e à moda, como é o caso de Chico Albuquerque e Otto Stupakoff, respectivamente, e claro, ao registro que podemos denominar pictórico, vinculado à pintura e relacionado sobretudo ao retrato no XIX, início e meados do século XX. Nesse grupo, encontram-se Marc Ferrez, Augusto Stahl, e, claro, Chichico Alkmim.

¹¹⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.135.

¹¹⁶ DRYANSKY, Larisa. Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine?, *op. cit.*, p.5. (tradução livre). Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/1082>> Acesso em 17 set. 2021.

O processo de curadoria e leitura do acervo feito pelo órgão, no entanto, por privilegiar a crítica e o entendimento da fotografia como uma performance, lança luz justamente sobre os artefatos que fazem do retrato um *retrato*. A exposição *Chichico Alkmim*, realizada pelo IMS, e o livro homônimo, ambos de 2017, vão nesse sentido. Falaremos do projeto de divulgação do conjunto de Chichico Alkmim e da sua repercussão no próximo capítulo.

Desde 2012, ainda, o Instituto iniciou uma nova frente de atuação relacionada à fotografia contemporânea. Para isso, inclusive, foi criada uma área específica e autônoma dentro da instituição. Nessa esteira, no ano seguinte, foi criada a Bolsa de fotografia Zum, que financia artistas contemporâneos que lidam com o registro fotográfico, além do site da *Revista Zum* que divulga exposições, pesquisas e reflexões em torno da fotografia contemporânea.

Ainda sobre o vídeo publicado no *site* do IMS, Burgi ressalta as atividades do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Contemporânea vinculado à Universidade de São Paulo (MAC-USP) na década de 1970, observando estar mais vinculado ao último do que ao primeiro. Em relação ao MASP, ele identifica fotógrafos importantes que atuaram na instituição naquele período, como Cláudia Andujar e George Love.¹¹⁷ Esses dois museus também foram objeto de análise de Helouise Costa, em artigo que mencionamos anteriormente, em que ela explora o processo de institucionalização da fotografia em museus no Brasil.¹¹⁸

Claro está, ainda, que para além da formação intelectual de Burgi, a trajetória do IMS pode ser apenas parcialmente comparada a dos outros espaços mencionados no Brasil, uma vez que a instituição apenas iniciou o seu processo de incorporação de fotografia em fins da década de 1990, período em que a relação entre arte e fotografia (e o prestígio desse registro no espaço público) já estava consolidada em espaços como museus e centros culturais, tanto em termos de exposições quanto da incorporação de fotografias ao acervo.¹¹⁹

No entanto, parece-nos significativo pensar, como foi dito, que a atuação sistemática em fotografia do IMS hoje, atualiza e aprofunda práticas em fotografia que possuem trajetórias específicas. Nesse âmbito, investigá-las pode apontar caminhos, como observamos, para pensarmos a relação entre museu e fotografia, e particularmente, o nosso objeto de estudo, isto é, o agenciamento do conjunto do fotógrafo de Diamantina, Chichico Alkmim.

¹¹⁷ O acervo fotográfico no IMS, com Sérgio Burgi. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=u29w72z_b5U> Acesso em: 22 set 2021.

¹¹⁸ ver em COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*

¹¹⁹ Sobre isso, ver COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*

Ao explorar o conjunto de Alkmim e o seu agenciamento pelo IMS, duas outras questões parecem importantes: a do público em exposições de fotografia e a entrada no universo da arte de fotógrafos que não eram entendidos dentro desse espectro à época de sua atuação. Com relação a esta última questão, vale, novamente, recorrer à trajetória da fotografia no MoMA. Isso porque as iniciativas dessa instituição em relação à fotografia ao longo da década de 1940, como salienta Phillips, conformaram um direcionamento ao Departamento de Fotografia, que passou a valorizar, num primeiro momento, o registro fotográfico vinculado à arte moderna e às vanguardas.

Emblemática, nesse contexto, foi a exposição *Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics*¹²⁰, a qual reiterou as categorias de “raridade, autenticidade e expressão pessoal”¹²¹ para lidar com as imagens. No caso da fotografia, vale reafirmar, a qualidade estética passou a ser mobilizada como ideia fundamental no que se refere ao reconhecimento desse registro como arte, e era pautada pelos valores supracitados.

Além do mais, e isso constitui um ponto importante para este estudo, a variedade de fotógrafos cujos registros foram expostos incluía tanto “modernistas auto-conscientes”¹²², como é o caso de Walker Evans, Stieglitz e Sheeler, quanto fotógrafos cuja prática fotográfica não era entendida como arte até então, sendo essa, nas palavras de Hill, “uma característica crucial do aparato crítico do MoMA”¹²³, consolidada durante a gestão de John Szarkowski, então diretor da área de fotografia do museu entre 1962 e 1991, e que, claro, está circunscrito por uma operação mais abrangente que sacraliza a fotografia, revisa trajetórias e atribui ao registro o estatuto de arte. Nesse sentido, a noção de *vernacular* no sentido de cotidiano e banal, aparece com destaque especial.

Ao examinar a exposição *O fotógrafo desconhecido*¹²⁴, realizada pelo MAC-USP em 1972, desenvolvida em conjunto por Claudia Andujar, Walter Zanini, Maureen Bisilliat, George Love e Djalma Batista cujo intuito era o de exibir “de trabalhos por parte de fotógrafos, profissionais ou amadores, cuja produção ainda não tivesse sido amplamente divulgada”¹²⁵, Costa explora o projeto desenvolvido por Szarkowski no MoMA:

¹²⁰Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2089/installation_images/13172. Acesso em 30 jun. 2021.

¹²¹ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography, *op. cit.*, p.36. (tradução livre)

¹²²*Idem*, p.37.

¹²³ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography, *op. cit.*, p. 37-38. (tradução livre).

¹²⁴ *O fotógrafo desconhecido*. Disponível em:

<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/2637>> Acesso em 15 ago 2021.

¹²⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.153.

Nas décadas de 1960 e 1970, essa ideia [a de investir em fotógrafos anônimos e desconhecidos] era defendida por John Szarkowski, então curador do Departamento de Fotografia do MoMA. Esse tipo de produção, por ele denominada de vernacular, englobava a fotografia amadora e a fotografia comercial. De maneira mais precisa, pode-se afirmar que abarcava toda fotografia produzida sem finalidades artísticas, por aqueles que não detivessem conhecimentos de arte ou qualquer outro tipo de referência iconográfica especializada, fossem eles simplesmente desconhecidos ou efetivamente anônimos.¹²⁶

Essa operação, convém observar, define a incorporação do conjunto de Chichico Alkmim, uma vez que o coordenador de fotografia do órgão inscreveu esse processo em um projeto de investimento numa fotografia chamada *vernacular*, ideia recorrentemente mobilizada por agentes patrimoniais.

2.3. A “cara do país” no arquivo de fotografia

Podemos observar que o agenciamento do arquivo de Chichico pelo IMS, lança mão dessa ideia para legitimá-lo no espaço público. Para isso, recorre-se a uma série de recursos que envolvem, inclusive, o papel do IMS como uma instituição privada que persegue para si uma função pública. Nesse âmbito, o órgão atua no sentido de sistematizar a sua prática dentro no escopo de uma estrutura arquivística, como observamos anteriormente com Roma, lançando mão de ideias como *acervo*, *coleção*, *cânone*, *vernáculo*, e das descrições e leituras variadas que se fazem pelos funcionários do instituto em relação ao arquivo.

Além do mais, de tempos em tempos, podemos afirmar que a questão do *cânone* e *vernáculo* reaparece no discurso institucional dos museus, por isso faz-se necessário atentar para o fato, alertado por Douglas Crimp e Helouise Costa, de que a complexa relação entre a fotografia e o museu encontra-se permanentemente tensionada frente às tentativas que visam domesticá-la no âmbito patrimonial.¹²⁷

A ideia do fotógrafo desconhecido, ainda, que é quase promovido à condição de artista quando adentra o espaço do museu, nos leva a uma segunda questão: a do público. Dimensão fundamental no circuito que envolve o agenciamento da obra de arte pelos museus, o público é

¹²⁶ *Idem*, p. 156

¹²⁷ ver COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez 2008.

quem define o espaço público (comum), que pode transmutar um fotógrafo “vernacular” em “cânone” e consagrar o reconhecimento de sua produção, qual seja o contexto em que foi produzida e as relações que a forjaram, em *arte*.

Parece-nos sintomático que o IMS invista tanto na ideia de que o público “se reconhece” nos retratos. A primeira sala da exposição, como investigaremos adiante, foi inclusive pensada, segundo o curador Eucanaã Ferraz, a partir da ideia de “frontalidade”. Por isso, os retratos foram ampliados em tamanho real para que, segundo ele, “cada um que entrasse [...] se deparasse com alguém”, sendo este o “cartão de visita da exposição”¹²⁸.

Podemos notar um investimento no retrato como meio de identificação do público com a “obra”, ainda, em outros conjuntos da Instituto, que frequentemente, nos textos oficiais do órgão, são associados ao acervo de Chichico Alkmim. É o caso da recente exposição do fotógrafo Limercy Forlin, que registrou os habitantes de Poços entre os anos de 1958 e 1982. Em cartaz no IMS da cidade mineira desde maio de 2021, a previsão de encerramento da exposição é apenas em 2022.

Algo similar aconteceu com o conjunto do fotógrafo peruano Martín Chambi, que iniciou a prática fotográfica em Cuzco no ano de 1923, descrito como “parte importante do imaginário sul-americano”¹²⁹ em verbete publicado no site do IMS. No mesmo texto, o Instituto destaca uma frase atribuída ao fotógrafo, que diz que o seu povo “fala através das [...] [suas] fotografias”¹³⁰.

Ainda mais instigante observar um outro texto publicado no site, de autoria da jornalista Nani Rubin, cujo título é *A cara do país nos estúdios de fotografia*¹³¹. O texto destaca uma série de fotógrafos de estúdio, como os já mencionados Forlin e Alkmim, bem como Augusto Weiss (1950) e Seydou Keïta (1921-2021). Antecede ao texto uma imagem retirada do *Instagram*, em que se vê uma fotografia postada por uma visitante da exposição de Forlin no IMS de Poços de Caldas. Na imagem, a também jornalista Claudia Camillo aparece apontando, dentre inúmeros retratos pendurados, para um em específico, que parece ser o de uma criança. A legenda, então, dá conta de informar que é o retrato dela mesma quando pequena. Ela escreve, ainda, que também encontrou a fotografia de outros membros da família.

¹²⁸ O acervo fotográfico no IMS, com Sérgio Burgi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u29w72z_b5U> Acesso em: 22 set 2021.

¹²⁹ IMS. Martín Chambi. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-martin-chambi/>> . Acesso em 29 set. 2021.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ RUBIM, Nani. A cara do país nos estúdios de fotografia. *Por dentro dos acervos*, IMS. 20 de julho de 2021 Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/a-cara-do-pais-nos-estudios-de-fotografia-por-nani-rubin/>> . Acesso em: set. 2021.

A identificação do público com os retratos de Forlin é ressaltada ao longo do texto. Seguida dela, há uma breve análise sobre o conjunto e a exposição de Alkmim. Depois de ressaltar a técnica de Chichico e o seu apego à tradição, a autora questiona os motivos da popularidade da sua exposição, em pergunta ao curador de *Chichico Alkmim, fotógrafo*:

O que torna então suas fotos tão especiais, que faziam com que até os responsáveis pela limpeza do IMS disputassem para voltar às salas da mostra? "Primeiro, o lugar onde ele está, que é um lugar especial, a cidade onde mais se extraiu diamante no mundo num certo período", diz ele. "E, somado a isso, o fato de ser um fotógrafo com uma sensibilidade fora do comum. As pessoas estão lá inteiramente vivas, com suas histórias, com seu corpo, suas memórias. Como se estivesse fotografando a pessoa naquela hora, e aquela hora é tudo o que ela é, o grupo a que ela pertence, o lugar de onde veio, e projetivamente, é tudo aquilo a que essas pessoas vieram a se transformar, que é no Brasil de depois e de hoje".¹³²

De início, cabe reconhecer a retórica que investe na ideia de que os funcionários da limpeza do Instituto ficaram impactados com a exposição, e desse modo, amplia-se a própria ideia de público (não aqueles que foram ver a exposição, mas os que já estavam lá). Da mesma forma, essa história expõe as complexidades que configuram o acesso à espaços culturais no país em geral e ao próprio IMS, em específico.

Podemos observar, ainda, que mais uma vez investe-se na perspectiva de uma "sensibilidade fora do comum", em algo precioso e raro que contrasta com a ideia do vernáculo, do serviço, e vai ao encontro da noção de arte. Além disso, a identificação do público é ressaltada novamente pela natureza do retrato. Nesse âmbito, a ideia de que o público imagina pessoas reais ao passo que se imagina nos retratos, parece também configurar um discurso de legitimação do conjunto de Chichico Alkmim pelo IMS, tensionando as categorias que insistem em deslocar a sua atuação de uma prática cotidiana e banal.

Outro aspecto relevante diz respeito ao projeto do IMS frente às demandas contemporâneas em torno da entrada de sujeitos historicamente marginalizados dos espaços de arte. No caso de Alkmim, fotógrafo branco, a identificação provocada pelo retrato, na qual o IMS investe o reconhecimento do fotógrafo pelo público, lança luz para uma quantidade expressiva de pessoas negras retratadas, sobretudo por conta da curadoria de Eucanaã Ferraz. O exemplo de Keita, fotógrafo negro nascido no Mali, e Martín Chambi, de origem indígena, porém, é ainda mais radical no sentido de trazer o protagonismo à fotografos que não sejam não

¹³² RUBIM, Nani. A cara do país nos estúdios de fotografia. *Por dentro dos acervos*, IMS. 20 de julho de 2021 Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/a-cara-do-pais-nos-estudios-de-fotografia-por-nani-rubin/>> . Acesso em: set. 2021.

brancos, os quais também fotografaram pessoas não brancas, como a população da cidade de Bamako no Mali, e indígenas de Cuzco no Peru, respectivamente.

Um levantamento, desenvolvido pela pesquisadora Manuela Thamani, mapeou o gênero e a etnia dos artistas expostos no IMS Paulista, desde a primeira exposição em 1996 aos dias atuais. Dentre as 70 exposições identificadas, vale observar, 34 foram de fotografia, e elas contam com fotógrafos variados, como inúmeros mencionados anteriormente. Thamani conclui, por meio do levantamento, que das 70 exposições, apenas 10 eram compostas por artistas mulheres. Dentre o número geral (incluindo homens e mulheres), somente três deles são não brancos, sendo nenhuma mulher não branca. Curioso observar que dois dos artistas não brancos são justamente Chambi e Keïta, justamente fotógrafos recém divulgados pelo IMS — as exposições de Chambi, Keïta e Alkmim ocorreram entre 2014 e 2018 no IMS — e cujo conjunto é composto majoritariamente por retratos.

Além disso, a fotografia contemporânea, campo de investimento do IMS nos últimos anos, como já demonstramos, também parece ser um espaço profícuo para as discussões em torno do espaço privilegiado dos museus e os usos da fotografia. No último festival realizado pela *Zum*, por exemplo, artistas visuais refletiram sobre a imagem e suas relações com gênero e raça, por exemplo, por meio do trabalho de Rosana Paulino, ou ainda, de um estudo em torno da “imaginação feminista radical” (título que dá nome a uma das mesas do festival) em torno do arquivo do MoMa. Os líderes indígenas, ainda, Denilson Baniwa e Ailton Krenak conversaram sobre os mecanismos de resistência a um “apagamento da memória indígena pelo sistema da arte ocidental.”¹³³.

Na entrevista de Flávio Pinheiro, ele ressalta, dentre as atribuições, por exemplo, da comissão que lida com os acervos do IMS, a discussão da temática de descolonização dos acervos que, nas palavras deles, envolvem sobretudo “catalogar o seu acervo de acordo com uma verdade histórica que às vezes, muitas vezes foi omitida”, mas que podem ser pensadas como uma prática bastante abrangente cujo objetivo seria repensar tudo que envolve do método arquivístico à quem produziu e como adquiriu as imagens, aos retratados e às formas como foram retratados, e ainda, à abordagem pensadas para cada exposição tendo isso em vista.

No que se refere, além disso, ao fotógrafo Limericy Forlin, abordado no texto *A cara do país*, a jornalista analisa que:

¹³³ IMS. Festival ZUM 2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/festival-zum-2020/>>. Acesso em 29 set. 2021.

“Limercy não era o único fotógrafo de estúdio de Poços, mas certamente era o mais importante”, diz Teodoro. E com um diferencial que hoje permite a realização de uma mostra como essa: ao fazer os registros solicitados pelo cliente, principalmente para documentos, ele não descartava os negativos; guardava-os cuidadosamente, organizados pela data de nascimento. Isso fez com que seu estúdio, criado em 1945 e tocado pela mulher e pela filha depois de sua morte, em 1986, **funcionasse como uma espécie de banco de memória visual da cidade até 2016, quando a família desativou o negócio, oferecendo o acervo ao IMS – o conjunto está desde então sob a guarda do instituto.**¹³⁴

Nessa operação de inscrever um fotógrafo no espaço público por meio do reconhecimento de sua produção como arte e da divulgação dos registros que ele produziu em exposições e galerias de arte, não apenas o fotógrafo (prestador de um serviço) torna-se artista, mas parece que o conjunto que reúne ao longo da vida, fruto de sua prática fotográfica, também é considerado um “banco de memória visual”, e a própria prática fotográfica passa a ser vista, nessa retórica, como uma espécie de ritual de memória, algo quase previsto para a incorporação institucional, para a sua preservação, como observamos anteriormente a respeito do conjunto de Chichico Alkmim.

A escolha da palavra “cuidadosamente”, ainda, remete à descrição feita por Paulo Francisco Alkmim sobre a prática de seu avô. Publicada no livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim* (2005), cabe aqui retomá-la:

Depois de aposentado, Chichico ainda conservava os hábitos da sua vida profissional: levantava todo dia muito cedo, vestia-se com muita elegância. Invariavelmente, trajando terno, gravata, colete e cachecol, dirigia-se ao jardim de sua casa para molhar as plantas, especialmente as roseiras. [...] Terminado o trabalho no jardim, Chichico rumava para o velho ateliê. Remexia os negativos, arrumava e rearrumava cada peça com delicadeza. Gastava horas concentrado nesse fazer silencioso, rotineiramente repetido.¹³⁵

No processo de inscrição de um fotógrafo no âmbito do museu, na sua legitimação como artista, todos os detalhes de sua vida constituem, parece, uma estrutura bem definida que leva à preservação de sua obra, seja pelos critérios da beleza, relevância histórica e/ou preservação da memória de determinado local. No caso dos fotógrafos mencionados, as categorias locais tornam-se abrangentes, potencializando o processo de legitimação: de fotógrafo de Diamantina

¹³⁴ RUBIM, Nani. A cara do país nos estúdios de fotografia. *Por dentro dos acervos*, IMS (grifos nossos). 20 de julho de 2021 Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/a-cara-do-pais-nos-estudios-de-fotografia-por-nani-rubin/>> . Acesso em: set. 2021.

¹³⁵ ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 27.

à memória de Minas e do Brasil, por exemplo. O título da exposição de Martin Chambi, em cartaz entre fins de 2014 e início de 2015 no IMS paulista, isto é, *Face Andina – Fotografias de Martín Chambi*. parece lançar luz, em especial, sobre essa operação.

Podemos afirmar, além do mais, que a noção de uma importância nacional, no que se refere ao Brasil, muito frequente nos textos que lidam com o conjunto de Chichico Alkmim, aponta tanto um legado que o IMS carrega das discussões modernista e a sua preocupação com as categorias de identidade nacional tal como propunha os intelectuais do movimento modernista brasileiro, quanto também uma retórica de legitimação do acervo, que passa a ganhar importância ampla não apenas em um circuito específico e local. O próprio título da publicação, isto é, *A cara do país nos estúdios de fotografia*, em que pese a menção a fotógrafos que atuaram em diferentes partes do país, dá conta dessa questão.

No vídeo supracitado, ainda, Burgi ressalta que a unidade de atuação constitui a prática do IMS em relação às suas três sedes, isto é, Poços de Caldas, Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar da Reserva Técnica localizar-se no Rio (e portanto maiores investimentos, muitas vezes, serem promovidos na sede da Gávea), ele observa que o IMS é “uma única instituição”. A circulação das exposições e a estruturação de uma base de dados, de acordo com ele, dão conta disso. O coordenador conclui, ainda, explicando que a questão do papel de cada sede não pode ser solucionada localmente uma vez que o IMS é uma “instituição que pensa o país”¹³⁶.

Em trecho que cita o trajeto que levou o conjunto de Alkmim de Diamantina à Reserva Técnica do IMS no Rio de Janeiro, no já mencionado *O resgate de Chichico Alkmim*, várias dessas questões ressurgem, sendo necessário examiná-las:

A memória visual de Diamantina esteve por pelo menos três décadas sob a responsabilidade de seus cliques. O cenário arquitetônico que Chichico enquadrava fora do ateliê permanece protegido desde 1999 pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade. Quase tudo na cidade tem referência histórica: **não à toa**, o acervo do fotógrafo foi apresentado aos emissários do IMS por Fernando Alkmim, neto de Chichico, em um imenso salão do Instituto Casa da Glória, antigo convento do final do século XVIII, início do XIX, onde o cineasta Cacá Diegues filmou cenas de *Xica da Silva*. Gabriella e Rodrigo trabalharam ali durante três dias para quantificar o acervo antes dos cuidados com embalagem e acomodação em caminhão climatizado e lacrado de transportadora especializada, responsável pelo traslado até a sede do IMS no Rio.¹³⁷

¹³⁶ O acervo fotográfico no IMS, com Sérgio Burgi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u29w72z_b5U> Acesso em: 22 set 2021.

¹³⁷ Equipe IMS. O resgate de Chichico Alkmim. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015, Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 30 set 2020.

O investimento na importância histórica, nesse caso, vai ao encontro do reconhecimento artístico, e a todo momento somos lembrados não apenas da “beleza” dos registros feitos por Chichico Alkmim, como dissemos, mas da sua centralidade para a *história*. Nesse âmbito, tudo ganha contornos e significados que transcendem o ordenamento das coisas banais, ideia reforçada, vale notar, pela expressão “não à toa”, grifada por nós no texto: o casarão onde foram guardadas as fotografias, as ruas declaradas patrimônio pela Unesco, enfim, o cotidiano registrado por Alkmim torna-se “memória visual” preservada, numa operação complexa que engendra a sua legitimação. Até uma fotografia feita no tal casarão onde foi gravado Xica da Silva (Figura 1), em Diamantina, foi incorporada ao texto. Nela, podemos ver as amplas janelas da residência que iluminam duas mesas de madeira, onde estão dispostas as caixas com os negativos do fotógrafo.

Figura 1 - casarão onde foi gravado Xica da Silva.



Salão do Instituto Casa da Glória onde a equipe do IMS trabalhou em Diamantina (MG). *O resgate de Chichico Alkmim, site do IMS.*¹³⁸

Ainda sobre a *A cara do país*, cabe examinar os últimos parágrafos do texto. Isso porque a publicação termina com uma reflexão sobre as relações entre passado e presente, no que diz respeito ao retrato fotográfico, que diz:

Com o tempo, ressalta Burgi, a questão do retrato muda. "Porque a fotografia amadora vai levando o retrato para o âmbito familiar, você mesmo produz os seus retratos. É outro universo de imagens que agora vai acontecendo", observa. "Não é mais aquela ida ao estúdio para produzir um registro que de outra forma não existiria. Se você não ia ao estúdio, você não tinha uma pequena coleção de retratos de familiares. Com a

¹³⁸ Equipe IMS. O resgate de Chichico Alkmim. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015, Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 30 set 2020.

fotografia amadora você resolve isso. Então esses estúdios vão se adequando a demandas sociais novas.¹³⁹

E continua, analisando que:

A verdade é que mesmo fotos de documentos, como as produzidas por Limercy com alta qualidade (ele usava os mesmos negativos em 6x6 utilizados por Marcel Gautherot e Pierre Verger, preocupava-se com a luz correta, retocava os negativos) hoje são feitas domesticamente, ou em pequenos bureaus de informática, e muitas vezes nem chegam a ser impressas. As fotografias realizadas nos estúdios por nossos antepassados, e tão bem representadas pelos acervos sob a guarda do IMS, persistem em encantar como "a presença do invisível", como diz Eucanaã Ferraz. O invisível é o tempo.¹⁴⁰

É preciso ressaltar, de início, que como citamos anteriormente, e segundo o crítico John Szarkowski, a chamada fotografia vernacular “englobava a fotografia amadora e comercial”¹⁴¹. Essa reflexão final, além disso, marcada por certa nostalgia, faz lembrar a análise de Phillips acerca da relação entre a tese de Walter Benjamin e a entrada das fotografias no museu.

Interessa observar que um texto que aborda direta e exclusivamente o retrato feito por uma fotografia dita “amadora”, termina com uma reflexão sobre a fotografia digital, produzida fora do âmbito do museu. Em contraste a uma prática fotográfica ordinária (a qual também gera identificação nossa com os retratos do século passado), ressalta-se a importância do que o Instituto arquiva, isto é, uma “fotografia dos nossos antepassados”, reafirmando as ideias de algo raro, precioso e que merece o investimento de preservação.

A própria questão do público, cabe retomar, também possui a sua trajetória. Esta relaciona-se, sobretudo, às fotografias do fotojornalismo da Segunda Guerra Mundial (1937-45). Uma análise no itinerário do MoMA, mais uma vez, parece importante. Isso porque no pós-guerra, essa instituição passou a investir no reconhecimento do fotojornalismo, vertente que ganhou protagonismo nas escolhas curatoriais do museu. O sucesso da exposição *Road to Victory* de 1942, primeira com registros fotográficos do referido evento no MoMA, incluiu na agenda, de forma definitiva, a questão do público nas exposições de fotografia.

Sobre isso, Phillips observa que:

Foi exatamente nessa direção [do fotojornalismo], e dessa forma, que Steichen [então diretor do Departamento de Fotografia do MoMA] foi convidado a continuar no MoMA após a guerra: ao invés de contestar o *status* periférico da fotografia artística,

¹³⁹ RUBIM, Nani. A cara do país nos estúdios de fotografia. *Por dentro dos acervos*, IMS. 20 de julho de 2021 Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/a-cara-do-pais-nos-estudios-de-fotografia-por-nani-rubin/>> . Acesso em: set. 2021.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.153.

ele deveria investir no papel central da fotografia como um *medium* de massas que dramaticamente interpretou o mundo para um público nacional e internacional.¹⁴²

No que se refere ao Brasil, cabe um exame sobre o processo de institucionalização da fotografia aqui, que, claro está, foi diferente daquele desenvolvido nos EUA. Tendo em vista a trajetória do IMS, mais uma vez, é preciso ressaltar o relato de Sérgio Burgi, para quem o MAC-USP foi mais determinante na sua formação que o MASP, dois museus fundamentais quando se trata da constituição de um campo propício para a exposição e incorporação de fotografias.

Acerca do processo de incorporação da fotografia pelo MAC-USP, a historiadora analisa que:

O Museu possibilitou que seu público observasse a fotografia a partir de pontos de vista radicalmente distintos, ao fomentar exposições que afirmavam a fotografia como arte de caráter autoral e outras que partiam da premissa de que se podia fazer arte também por meio da fotografia. Podemos dizer que o Museu de Arte Contemporânea da USP assumiu plenamente, naquele momento, a sua vocação contemporânea, ao negar a autonomia da obra de arte, potencializar a dissolução de fronteiras entre os diferentes meios artísticos e oferecer a possibilidade de acesso a várias interpretações do fenômeno artístico.¹⁴³

O processo iniciado pela MAC na década de 1970 parece ecoar na prática do IMS, apesar desse, claro, ter se constituído em um período, como foi dito, posterior ao processo de consolidação da fotografia como obra de arte no museu. No vídeo, ainda, Burgi aborda o seu trabalho na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), entre os anos de 1984 e 1991, período anterior ao início da sua atuação no Instituto Moreira Salles.

Na Funarte, Burgi atuou no Instituto Nacional de Fotografia, implementando o Centro de Preservação e Conservação Fotográfica do Rio de Janeiro. O objetivo do projeto, segundo ele, era o de “dar subsídios em relação à fotografia”¹⁴⁴ no país. Ele ressalta, no vídeo, a importância da Funarte para a consolidação de um cenário de fomento à prática e à pesquisa em torno da fotografia, destacando as Semanas Nacionais de Fotografia, promovidas pelo Instituto Nacional de Fotografia (INFoto).

Compreender a trajetória de Burgi parece lançar luz, como observamos ao longo de todo o capítulo, para a própria prática do IMS, uma vez que ele é o coordenador de fotografia do órgão desde que a instituição iniciou o projeto de aquisição de acervos de fotografia. Além do mais, é significativo explorar a atuação e as diretrizes de uma instituição que lida com exposições e aquisição de conjuntos, por meio da orientação de seus coordenadores, diretores,

¹⁴² PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography, *op. cit.*, p. 45. (tradução livre)

¹⁴³ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.165.

¹⁴⁴ BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

enfim, daqueles sujeitos que decidem e conformam uma prática de agenciamento dessa ou daquela maneira.

A análise dos textos oficiais da instituição, bem como da trajetória da relação entre fotografia e o universo da arte e das entrevistas realizadas com Burgi e Pinheiro, teve por objetivo explorar criticamente a trajetória do órgão, e também lançar luz sobre os discursos que tornam possível a inscrição de um conjunto de fotografia em um órgão que o preserve e divulgue no espaço público. Nesse sentido, agora cabe aprofundar, em específico, as questões em torno do arquivamento do acervo de Alkmim, tendo em vista as categorias supracitadas, de *cânone* e *vernáculo*, que fazem parte da própria forma como o IMS lida e promove essa coleção.

2.4. Um vernáculo para todo cânone

No ano de 2016, o coordenador de fotografia do IMS concedeu uma entrevista para uma matéria do *Jornal O Globo*, a qual divulgava a mais recente incorporação do IMS, isto é, o arquivo do fotógrafo Chichico Alkmim. *Vida real nas Gerais: IMS recebe o acervo de Chichico Alkmim*, desenvolvida pela jornalista Nani Rubin, é constituída pelo texto escrito por ela (no qual estão trechos de uma entrevista com Burgi), e duas fotografias de Chichico: um retrato de rapazes posados com seus jornais em uma rua de Diamantina e uma imagem de uma alfaiataria local, na Rua do Bonfim — ambas presentes na exposição e no livro realizado pelo Instituto no ano seguinte à publicação da matéria. Nos trechos em que cita Burgi, é possível observar, brevemente, algumas intenções do IMS em relação ao arquivo de Chichico, que ele inscreve na categoria de *fotografia vernacular*.

Nesta parte final do capítulo, portanto, à luz do que discutimos, investigaremos as categorias de *cânone* e *vernáculo*, tal qual aparecem na prática do IMS por meio desse relato da reportagem e das entrevistas que realizamos para este estudo. Mobilizaremos, para isso, além da já mencionada matéria de Rubin, as entrevistas realizadas com Sérgio Burgi e Flávio Pinheiro, no intuito de explorar as tensões, ambiguidades e projetos do IMS em relação à aquisição do arquivo de Chichico Alkmim.

Tendo isso em vista, cabe retomar a matéria do *O Globo*, disponível no *site* do jornal. Nela, a jornalista observa alguns aspectos da prática de Chichico, destacando a sua atuação no registro cotidiano da vida na cidade mineira no período em que manteve o seu estúdio

fotográfico.¹⁴⁵ A trajetória do conjunto é ressaltada ao longo do texto, bem como o regime de comodato com o IMS, enfatizando o esforço da família nesse processo. A entrada do acervo no Instituto aparece como aspecto fundamental porque, nas palavras de Burgi, os herdeiros de Alkmim que cuidavam do seu arquivo “nunca haviam conseguido se estruturar de forma mais institucional.”¹⁴⁶.

As ideias de *sofisticado*, *delicado* e de *grande domínio* da prática fotográfica permeiam as considerações do coordenador do IMS sobre o arquivo do fotógrafo, e justificam a sua preservação e divulgação:

[...] Toda Diamantina passou pelo seu estúdio — afirma Burgi. — Ele pegou uma sociedade muito tradicional e retratou esse universo da religião, das escolas, das famílias. Tudo isso está representado por um fotógrafo de alto nível, com sofisticação técnica e domínio do processo. O retrato é muito especial, se dá no momento de construção de uma cena, no ritual do estúdio. É no olhar do fotografado que você vê a relação estabelecida entre ele e o fotógrafo. E Chichico fazia isso com muita delicadeza.¹⁴⁷

Outro momento da entrevista, no entanto, nos chama atenção e constitui o ponto-chave da nossa investigação. Nela, Burgi observa o projeto em que se inscreve a aquisição do arquivo de Chichico pelo Instituto Moreira Salles. Ele afirma que:

— É um conjunto que nos interessa muito. **O Instituto deflagrou um projeto em torno da fotografia vernacular, não canônica, que não seja apenas dos grandes nomes** — diz Burgi. — O trabalho de Chichico dialoga com o universo dos estúdios do resto do Brasil, da fotografia da família. Revela uma relação importante entre a fotografia e os universos da cultura.

A frase grifada constitui um dos motes da nossa pesquisa, e aborda duas categorias fundamentais para o que temos explorado ao longo de todo o trabalho, isto é, as ideias de cânone e vernáculo na fotografia. De acordo com Burgi, os negativos produzidos por Chichico interessam ao Instituto porque fazem parte do universo do vernáculo, das imagens cotidianas, de família. Além dessa concepção, que associa o *vernacular* a algo banal e corriqueiro, a categoria aparece associada a uma antítese do *canônico*, identificado por ele como “os grandes nomes” da fotografia, no qual, podemos supor, Chichico primordialmente não faz parte.

Começamos, assim, a vislumbrar algumas definições que dêem conta, em relação ao nosso objeto, dessas duas categorias cujos significados são abrangentes, variados e mobilizados

¹⁴⁵ RUBIN, Nani. Vida real nas Gerais: IMS recebe o acervo de Chichico Alkmim, 03 jan. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vida-real-nas-gerais-ims-recebe-acervo-de-chichico-alkmin-18399071>>. Acesso em 06 ago. de 2022.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Idem.

por diversas ciências sociais e da linguagem. A nossa investigação, neste âmbito, pretende se deter à ideia de como essas noções foram mobilizadas pela Instituição aqui explorada, e a sua relação com a própria trajetória desse órgão, aspectos que apontam, além disso, para a sua relação com o escopo da fotografia no universo dos arquivos, do museu e da arte em geral.

Tanto o coordenador de fotografia quanto o ex-diretor do IMS, foram indagados, nas nossas entrevistas, sobre os significados desse projeto em torno de uma *fotografia vernacular*, no qual Chichico parece fazer parte, e algumas tensões e discordâncias também puderam ser notadas entre eles. Antes, no entanto, é preciso observar que as ideias de cânone e vernáculo ressoam uma questão de fundo, fundamental na prática do Instituto, que é a questão dos *autores*, isto é, uma política de incorporação baseada, sobretudo, em arquivos completos.

O nome do fotógrafo ou da fotógrafa, nesse sentido, configura, como observamos anteriormente, o primeiro contato do público com o conjunto mais amplo que o IMS tem sob a sua guarda, aspecto que se amplifica para as exposições, projetos educacionais, acervo virtual, dentre outros.

Sobre isso, ressaltamos as palavras de Elizabeth Edwards para quem o museu forja “paisagens disciplinares” que conformam e mediam o nosso conhecimento com o que expõe ao público:

Observemos uma categoria, tão óbvia e tão naturalizada: o fotógrafo. Em quase todas as práticas do museu em torno da fotografia, o principal modo de acesso às coleções se dá pelo criador, o fotógrafo. Isso compõe um campo privilegiado —é citado em primeiro lugar— que imediatamente é visto pelo inquiridor. Essa questão toma forma desde o catálogo da biblioteca com sua centralidade na autoria às suas manifestações digitais¹⁴⁸

Tendo isso em vista, é possível afirmar que circunscrita à ideia dos “grandes nomes”, que é como Burgi identifica os cânones da fotografia atual, já comporta uma prática baseada na *autoria*, que é um dos pilares da política de incorporação do próprio IMS. Além disso, consideramos importante identificar os sentidos possíveis que configuram a ideia de autoria na prática fotográfica, e sua relação com as práticas sociais. Isso foi explorada por Ana Mauad, quando afirma que:

No caso da fotografia, é evidente o papel do autor imputado ao fotógrafo. Porém, há que se concebê-lo como uma categoria social, quer seja profissional autônomo, fotógrafo de imprensa, fotógrafo oficial ou um mero amador “batedor de chapas”. O grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas variará na mesma proporção dos objetivos estabelecidos para a imagem final. Ainda assim, o controle de uma câmara fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos

¹⁴⁸ EDWARDS, Elisabeth. *Location, location: a polemic on photographs and institutional practices*.

Spring 2017, *Sound and Vision*, p. 2 (tradução livre). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15180/170709>>. Acesso: 28 jul. 2022.

convencionalizados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida.¹⁴⁹

Compreendida dessa maneira, a *autoria* pode ser percebida como algo inescapável à própria prática fotográfica (e não necessariamente relacionado às intenções estéticas de alguns), e portanto precisa ser abordada no escopo das relações sociais que configuram socialmente os ritos, códigos, saberes e práticas visuais.

A ideia de *autoria*, nesse sentido, parece em certa medida destoar da perspectiva do IMS. Em que pese a noção crítica da instituição, que compreende um fotógrafo ou uma fotógrafa como um sujeito dotado de escolhas e intenções, que são autorais e culturalmente constituídas e acabam por forjar a sua prática cotidiana, o IMS parece enfatizar na questão da *autoria* algo como a “primazia do artista”¹⁵⁰ analisada por Edwards, a qual valoriza o nome e os aspectos estéticos do fotógrafo-artista e da sua produção.

Nessa esteira, a explicação de Burgi sobre a política de incorporação pautada em *autores*, discutida na nossa entrevista, merece destaque para a compreensão dessa problemática. Ele diz:

Agora, na fotografia, o processo de construção desse acervo, o Instituto, acho que está pautado por uma característica fundamental, que é pensar a produção fotográfica no país a partir dos seus autores; e ao mesmo tempo, se estruturar para poder incorporar arquivos de autores. De uma certa forma, conhecendo a importância disso do ponto de vista da preservação, mas também reconhecendo a importância dos arquivos um pouco como obra

E continua mais a frente, afirmando:

É claro que no fundo, isso quer dizer é o seguinte, que parte dessa leitura mais autoral...ela não dá conta da produção ampla, da imagem técnica; então mesmo no século XIX, a gente elege nomes que são legados importantes mas ao mesmo tempo a gente deixa de disseminar outras contribuições, não dá o mesmo peso, então claro que você está fazendo um processo de valoração, pode até identificar que essa perspectiva autoral, no sentido que ela acaba construindo uma galeria de grandes personagens da fotografia no Brasil, mas por outro lado, a nossa relação autoral, não é uma relação de um colecionismo, assim, *eu tenho dez fotografias...*a nossa relação é autoral porque a gente incorpora os arquivos, não há como você incorporando arquivos e não fazer uma leitura da trajetória daquele autor.¹⁵¹

O “processo de valoração” a que ele se refere, como sabemos, constitui o principal mecanismo de constituição de um órgão de patrimônio. Nesse trecho do seu relato, a escolha

¹⁴⁹ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces, Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98. Disponível em:

<https://codecamp.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf>, p. 8

¹⁵⁰ EDWARDS, Elisabeth. *Location, location, op. cit.*, p. 2.

¹⁵¹ BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p.8.

por um projeto de incorporação aparece bem delimitada, definida de modo explícito inclusive nas suas contradições, como quando afirma ser uma proposta que não necessariamente “dá conta da produção mais ampla” e que acaba “constituindo uma galeria de grandes personagens da fotografia do Brasil”; existe, nesse sentido, uma relação profunda entre esses personagens e os “grandes nomes” que formam o tal *cânone* ressaltado por ele em *Vida real nas Gerais*.

Mais uma vez, ainda, notamos a discussão delicada sobre colecionismo e prática arquivística institucional, aspecto o qual permeia a prática da instituição, como já abordamos anteriormente, por se tratar, sobretudo, de um espaço privado que almeja (e atua nesse sentido) para si uma função e um projeto públicos. No processo, assim, de elencar “nomes que são legados importantes” e por outro lado “deixar de disseminar outras contribuições”, o Instituto vai tecendo uma rede complexa de reconhecimentos e atribuições de valor simbólico e material os quais, muito provavelmente, acabam por conformar um certo *cânone* e o seu *vernáculo*.

O fato do retrato ter sido um gênero secundário na prática de incorporação inicial do IMS — e do Chichico, identificado como parte de uma *fotografia vernacular*, ter registrado, em sua grande maioria, retratos de estúdio —, também lançam luz sobre esses aspectos. Ao ser provocado a explicar melhor o projeto apenas mencionado na matéria de Nane Rubin, sobre a aquisição do arquivo de Alkmim, Burgi nos concedeu uma longa resposta, permeada por explicações importantes, ambiguidades e tensões variadas.

Faz-se necessário analisá-la por partes, a partir de quando começa a definir esse conceito importante:

Então, por exemplo, no caso do Chichico, a gente já vinha trabalhando uma questão, que é exatamente essa questão que você formulou sobre a fotografia vernacular, que é uma questão...há inclusive certos questionamentos sobre o termo vernacular, mas de qualquer maneira, entendido como esse universo da prática fotográfica que incorpora linguagens que são muito associadas a essa interação, não o *cânone* da fotografia, mas as suas práticas muito mais amplas, sociais...tem uma linguagem que vai, portanto, se traduzindo a partir de usos e de relações com a cultura no sentido mais amplo. Dizer que o Chichico representa a fotografia vernacular, por um lado, é tentar...**dependendo da forma como se olhe isso, entender que os aspectos autorais são pouco significativos, o termo vernacular passou a ser associado à expansão da fotografia amadora, aos registros do grande público sobre a imagem, então, assim, é uma coisa muito difícil de se definir, mas de um certo**

modo, é um termo que procura dizer alguma coisa também como essa distinção entre o cânone e vernáculo.¹⁵²

De fato, a complexidade das categorias *cânone* e *vernáculo*, exigem de nós uma investigação que tenha em vista as nuances, as contradições e as fronteiras por vezes nebulosas que circunscrevem essa discussão; aspectos presentes, em maior ou menor medida, em todo o relato de Burgi. A distinção entre o canônico na fotografia e as práticas sociais cotidianas de mobilização desse tipo de registro, consiste em algo importante, posto que reduz, de maneira implícita, reflexões mais amplas sobre a fotografia como motora de variadas relações sociais, mesmo quando exercida por aqueles que hoje podem ser identificados dentro do “cânone”, como é o caso, por exemplo, de Marc Ferrez, Augusto Stahl e Claudia Andujar, fotógrafos cujos registros (ou parte deles) encontra-se hoje na Reserva Técnica do IMS.

Vale notar no relato de Burgi, além disso, a aproximação entre as ideias de *vernáculo* e o “pouco autoral”. Instigante observar, nesse sentido, que a prática do IMS, em relação ao arquivo de Chichico parece apontar para o aspecto oposto, de valorização desse fotógrafo como *autor*. Não à toa, o órgão interessou-se por incorporar, em comodato, o seu arquivo completo, no âmbito das práticas de incorporação que valorizam a ampla “obra” do fotógrafo. O próprio coordenador de fotografia observou anteriormente que a política de incorporação de arquivos na íntegra pressupõe uma leitura “autoral” do conjunto, porque, nas suas palavras, “não há como você, incorporando arquivos, não se fazer uma leitura da trajetória daquele autor.”¹⁵³.

Além disso, a categoria de *amador* associada ao vernáculo também é uma questão importante. É possível retomar a definição, explorada por Costa, de John Szarkowski, para quem a *fotografia amadora* consiste em “toda fotografia produzida sem finalidades artísticas”, por pessoas as quais “não detivessem conhecimentos de arte ou qualquer outro tipo de referência iconográfica especializada”¹⁵⁴.

Tendo essa breve definição em vista, podemos notar que, em primeiro lugar, a ideia de uma fotografia “sem finalidades artísticas” parece ser a característica central que investe o trabalho de Chichico na esfera do *vernáculo*, ideia constantemente reforçada, inclusive, pelo livro publicado pelo IMS, o qual analisaremos no próximo capítulo. Isso porque no fotógrafo mineiro, apesar do vasto conhecimento técnico, dos materiais, e do entendimento dos ritos que

¹⁵² Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 8.

¹⁵³ *Idem*, p.7.

¹⁵⁴ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *op. cit.*, p.153.

compunham os retratos, a “finalidade” de sua prática realizava-se sobretudo na relação com os consumidores dos seus retratos.

Em segundo lugar, não é possível afirmar que o fotógrafo de Diamantina não possuía “conhecimentos de arte ou qualquer outro tipo de referência iconográfica especializada”. Pelo contrário, ele especializou-se no seu ofício, construiu um estúdio, firmou uma clientela na sua cidade, investiu em livros e revistas sobre a prática fotográfica, realizou viagens para compra de materiais, viveu dessa mesma prática até, inclusive, decidir “aposentar-se” do trabalho que exerceu durante algumas décadas. Podemos supor, nesse sentido, que talvez a única coisa que inscreva a produção de Alkmim, de maneira clara, no universo do vernacular, refira-se a sua aproximação com tudo que está (ou estava, até pouco tempo) fora do escopo patrimonial, isto é, do arquivo institucional e do espaço público relacionado à exposição arte.

Seguimos na fala de Burgi para a nossa entrevista, ainda na resposta sobre a entrevista para Rubin e a ideia de *fotografia vernacular*. Dessa vez, ele decide pensar o cânone, antítese que lança luz para o próprio significado de vernáculo:

E o que é o cânone? O cânone, primeiro algo que cada vez mais a gente critica como construção de...por outro lado, toda a sociedade de alguma maneira, as estruturas de poder, não só, reconhecem cânones, no sentido de que reconhecem trabalhos de referência e relevância. Então você reduzir todo o cânone a um maniqueísmo de poder é ridículo, por outro lado, criar, artificialmente, essa divisão entre o que seria algo de referência para todo o outro conjunto que, assim, seria o vernacular, quase do ponto de vista de quem executa [inaudível]...então essa relação é muito complicada. Mas claramente, a gente estava tentando entender o estúdio de um fotógrafo em Diamantina fora desses eixos mais estabelecidos, que a gente conhecia ou que a gente representava, e tinha a referência muito importante obviamente em relação à região, à cidade, e a todo um escopo de referência, a família preservou essa memória, o estúdio original, um contexto de informações fundamentais, então, **o nosso processo de decisão foi baseado numa expansão da representação da fotografia do Instituto em relação a aspectos de um trabalho específico mais importante em uma outra região do país.** Não tem nenhuma política de regionalização, é um reconhecimento de um trabalho potente realizado numa região do Brasil pouco representada dentro do nosso acervo, um conjunto inteiro, que de novo permite olhar o seu autor e portanto vai na contramão da ideia do vernacular, nesse sentido de algo mais da produção anônima.

155

Não há, como podemos perceber, noções ingenuamente desenvolvidas sobre os conceitos de cânone e vernáculo. O relato de Burgi parece esforçar-se a todo tempo para dar conta da complexidade escorregadia dessas definições. No entanto, é papel dos espaços de patrimônio e dos seus agentes, como já observamos, forjar, mobilizar e naturalizar categorias das mais diversas para lançar luz sobre o que pretende ou não valorizar e visibilizar enquanto instituição. Nesse âmbito, o coordenador de fotografia do IMS admite a contradição entre o

¹⁵⁵ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 9.

significado de “produção anônima”, um dos elementos frequentemente associado à fotografia vernacular, e a prática de Chichico Alkmim.

A frase grifada, além do mais, sintetiza bem tudo o que temos discutido em relação à política de incorporação do IMS. Importa considerar que foi a categoria de *vernáculo*, apesar da consideração dos seus limites e ambiguidades, que melhor forjou sentidos para a inscrição do arquivo de Alkmim pelo Instituto, posto que ela aproxima-o do universo das relações sociais e culturais cotidianas, contrasta a sua visibilidade com a de outros fotógrafos importantes no cenário nacional, no sentido de valorizar as múltiplas representações propostas pelo IMS (recentemente ampliada, com um projeto voltado ao retrato em específico). Isso indica uma prática primordialmente voltada para o seu público e que se dá justamente por meio dessas relações sociais, e sobretudo, sutilmente insinua uma espécie de *singularidade*, a partir do qual se consolida a operação que o consagra um artista.

Além disso, claro, há, como analisamos no caso do MoMA, uma longa discussão pública sobre os fotógrafos anônimos, amadores e vernaculares dentro do espaço do museu, questões mobilizadas por exposições, debates e publicações variadas. As instituições de patrimônio, nesse sentido, e os espaços de memória em geral, parecem frequentemente querer congrega e abarcar para dentro do seu universo tudo que é considerado “vernáculo”. Depois do *vernáculo* consagrado em *cânone*, portanto, é possível que surjam outros *vernáculos* para incorporar, porque eles mantêm um eterno contraponto que, em certa medida, acaba por configurar a própria existência desses espaços de memória.

Ao ser perguntado sobre o projeto vinculado à fotografia vernacular na nossa entrevista, Flávio Pinheiro observou a conexão entre esse conceito e o âmbito das fotografias de estúdio. Na pergunta, nós mencionamos um possível projeto mais amplo do IMS, que abarcaria não apenas a incorporação do arquivo de Alkmim, como também de outros fotógrafos, como é o caso de Limercy Forlin. Pinheiro diz:

Eu acho que esses projetos, quer dizer, eu acho que essas coleções que você mencionou, do Chichico...do Limercy...**eu diria que são híbridas, que há uma certa tonalidade de fotografia vernacular, mas elas não sobretudo coleções que o Instituto tem pouco, que são coleções de foto de estúdio.** A foto de estúdio é um gênero da fotografia, não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro, o Instituto tem nos seus que foi muito ativo, um fotógrafo de estúdio que foi o Carlos Moskovic, que era dono da Casa Carlos, que era um estúdio de fotografia. Mas o que acontece com esses estúdios de fotografia? Eles fazem fotos para álbuns de família, fazem fotos para formatura, para bodas de ouro, fazem fotos para, enfim, para eventos, para ritos do cotidiano que são em geral cobertos pela fotografia vernacular.¹⁵⁶

¹⁵⁶ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 4.

A percepção de um certo hibridismo nos mencionados arquivos, dentre eles o de Chichico Alkmim, aponta, mais uma vez, para o fato de que a ideia de vernacular aparece de modo mais nítido quando definida a partir daquilo que o IMS não possui, aquilo está fora da sua esfera de atuação e por isso há interesse (e esforço) para que seja incorporado pelo órgão. Mais uma vez, vale identificar que tanto Burgi quanto Pinheiro admitem o pouco investimento do Instituto, por meio da sua sistemática atuação de incorporação, no gênero *retrato*.

A explicação de Pinheiro continua, e é preciso, mais uma vez, analisá-la:

A fotografia vernacular é a fotografia anônima, quer dizer, que não tem autores, que não é o caso do Chichico e nem do Limercy que são autores muito bem definidos como autores, quer dizer, a gente sabe exatamente de quem são aquelas fotos. Então eu acho que é uma coisa, que eu diria que é fronteira, e eu diria que o Sérgio tem razão no sentido de dizer que que o Instituto tem realmente interesse na fotografia vernacular, e a fotografia vernacular, no caso do Brasil, é um mundo, no mundo inteiro, há um interesse crescente em fotografia vernacular, que infelizmente, tem esse nome um pouco pedante, de uma certa maneira, errado, né, porque vernáculo, em Roma, era o escravo que nasceu na casa. Portanto, a noção de doméstico para vernacular, que é a mesma que vale para vernáculo, a língua, tem uma origem que é meio complicada, e remete à escravização de pessoas, mas que eram os escravizados já nascidos dentro de uma casa. Então, se usa muito lá fora também, essa tipologia de fotografia vernacular, mas também, de fotografia anônima, que é justamente isso, **esse imenso manancial de álbuns de família, todo tipo de registro, de um registro que fica muitas vezes à margem da documentação, não é devidamente documentado.** E no fundo são documentos muito valiosos, eu acho, muito valiosos.¹⁵⁷

Existe uma sutil discordância de fundo, nesse relato, entre a inscrição do arquivo de Alkmim em *fotografia vernacular*, como explorado por Burgi em *Vida real nas Gerais*. Isso porque, apesar de admitir o interesse do IMS pela chamada fotografia vernacular (que ele define como sinônimo de *fotografia anônima*), o ex-diretor do IMS observa que tanto a produção de Chichico quanto a de Limercy, pelo contrário, nada tem de anônimas. A crítica a essa categoria baseada na compreensão da origem do termo, parece ainda indicar os limites da sua utilização.

Além do mais, a parte grifada sugere algo importante, posto que ele delimita uma compreensão sobre vernáculo, isto é, aquilo que está “à margem da documentação” ou não está “devidamente documentado”, ou seja, o que não foi abordado pela metodologia arquivística, não foi catalogado, descrito, exposto, enfim, explorado sob essa perspectiva. O uso do advérbio “devidamente” indica que essa seria, possivelmente, a maneira mais acertada de lidar com esses objetos, aspecto complementado pelo investimento deles como algo “valioso”, que outra vez justificam a sua entrada nos espaços que lidam com patrimônio.

¹⁵⁷ PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 5.

As análises aqui realizadas, portanto, tiveram o objetivo de compor um amplo e complexo panorama relacionado à forma como agentes do IMS, em especial, o coordenador de fotografia Sérgio Burgi, abordou a política de incorporação do arquivo de Chichico Alkmim, relacionando-o a aspectos mais amplos das ações do órgão e das práticas patrimoniais no geral. Agora, cabe refletir acerca da forma como o Instituto investiu na face pública do conjunto e do fotógrafo, por meio de uma primeira leitura institucional, isto é, a exposição e do livro *Chichico Alkmim: fotógrafo*.

CAPÍTULO 3

CHICHICO À LUZ DO IMS

No dia 13 de maio de 2017, a exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo*, foi inaugurada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. O dia exato da inauguração, cabe ressaltar, também faz parte do projeto curatorial, uma vez que coincide com o dia da abolição da escravatura no Brasil. Nada casual, o 13 de maio sutilmente anuncia algumas escolhas e expectativas em torno da visibilização do conjunto pelo Instituto.

Neste capítulo, exploramos essas e outras escolhas que fazem parte da difusão do arquivo de Chichico pelo IMS. Nosso itinerário inicia-se com a análise do percurso escolhido para a exposição, no sentido de investigar os discursos de legitimação do fotógrafo e de seu arquivo pelo órgão. Outra fonte de investigação importante, para isso, consiste no livro do IMS e nas entrevistas concedidas pelo curador, Eucanaã Ferraz, sobre o exposto. Questões relacionadas às ideias de *modernidade e tradição*, *retrato* e *paisagem* e as operações específicas de valorização do fotógrafo como um artista, serão exploradas nesses primeiros momentos.

Seguindo essa trilha, discutiremos aspectos relacionados aos retratos de pessoas negras no conjunto, ainda com o objetivo de identificar o projeto do órgão em torno da divulgação desse conjunto em relação às questões contemporâneas sobre raça e sobre a relação entre o público e as exposições de fotografia. Cotejamos, ainda, os dois livros já publicados sobre o fotógrafo, os já mencionados *Chichico Alkmim, fotógrafo* e *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Observaremos, nesse âmbito, que a leitura promovida pelo IMS quando da exposição, difere de modo significativo do projeto anterior organizado pela neta do fotógrafo, de 2005, primeira publicação em livro das fotografias do artista, e que deu origem à exposição *Paisagens humanas, paisagens urbanas*, de 2014.

Ainda sobre o público, além do mais, analisaremos como esse grupo específico se apropriou do conteúdo da exposição, mobilizando, em especial, postagens feitas no *Instagram* por pessoas que a visitaram, bem como publicações em páginas digitais sobre *Chichico Alkmim, fotógrafo*. Pretendemos dar conta, ao longo da investigação, de um amplo circuito, que envolve tanto o IMS quanto o seu público, no sentido de lançar luz sobre a dimensão pública do arquivo do fotógrafo.

3.1. Adentrando a exposição

Em *O espaços discursivos da fotografia*, Rosalind Krauss explora a pergunta: “e a fotografia, em que espaço discursivo opera?”. Essa provocação desdobra-se em uma longa investigação de um percurso iniciado ainda no século XIX, quando, segundo ela, a fotografia foi inscrita em um “discurso estético”¹⁵⁸. Essa operação esteve intimamente ligada à entrada desse tipo de registro nos museus, e mais especificamente, no espaço da exposição.

Apesar de consolidada nos espaços de patrimônio hoje, as ideias de *vernacular* e *canônico*, exploradas no capítulo anterior e que em certa medida circunscrevem a entrada do arquivo de Alckmin no Instituto, e o esforço do IMS em forjar uma narrativa que dê sentido à incorporação do conjunto de um fotógrafo até então desconhecido no âmbito mais amplo da fotografia no país, tornam evidente a necessidade de analisarmos os modos como o IMS promove uma leitura acerca dos registros de Chichico (e de como a presença da fotografia no âmbito das exposições, apesar de consolidada, ainda é permeada por disputas e tensões). Nesse sentido, a exposição torna-se um lugar privilegiado para investigarmos essas ideias, escolhas e projetos.

Ainda de acordo com Krauss, vale mencionar, a mesma operação complexa que inscreveu as fotografias do XIX dentro dos espaços destinados à “arte”, também forjaram para um arquivo visual, qual seja, a inscrição nas categorias valorativas de “artista”, “carreira” e “obra”; sem falar na própria ideia de fotografia de “paisagem”, constituída no mesmo século, vinculada aos espaços da exposição de arte. Esse processo, segundo o que explica a historiadora, se deu por meio da substituição da categoria que define as “fotografias de exteriores”¹⁵⁹, isto é, da noção de *vistas*, referindo-se a um registro em que o “fenômeno natural,[...] apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente nem de um indivíduo específico, nem de um artista particular”, para a ideia de *paisagem*.¹⁶⁰

É preciso observar, ainda, que a técnica utilizada para a confecção das *vistas* era a estereoscopia, a qual difere em formato e suporte do que se convencionou denominar fotografia de *paisagem*, noção intimamente ligada ao espaço do museu (que passou a dedicar ao registro de exteriores, antes inscritos na ideia de *vistas*, a ampla superfície da parede da exposição)¹⁶¹.

¹⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA, 2006, p. 156.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 157.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 156-161

¹⁶¹ KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA, 2006, p. 165-161

Todas essas questões são conformadas, portanto, dentro dos espaços da galeria, das salas por onde o público transita, ou seja, no momento próprio em que se expõem as fotografias.

Assim, a provocativa pergunta de Krauss, com a qual iniciamos esse itinerário de análise, desdobra-se em uma síntese importante:

O discurso estético desenvolvido no século 19 organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de **espaço de exposição**. Quer se trate de museu, salão oficial, feira internacional ou exposição particular, esse espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede, uma parede concebida cada vez mais para expor arte, exclusivamente. Mas, para além dos muros da galeria, o espaço de exposição podia apresentar-se sob muitas outras formas, como, por exemplo, sob o ponto de vista da crítica, que é, de um lado, o lugar de uma reação escrita perante a presença de obras em seu contexto específico e, de outro, o lugar implícito da escolha (inclusão ou exclusão), em que tudo o que é excluído do espaço de exposição acaba sendo marginalizado no plano do estatuto artístico.¹⁶²

O “espaço da exposição”, nesse âmbito, torna-se cenário fundamental para a configuração de uma certa ideia sobre a fotografia, sendo imperativo, por isso, explorar a materialidade desse espaço, a forma como as escolhas feitas pelos agentes de patrimônio, nele, iluminam ou ocultam um aspecto ou outro do arquivo. A partir dessas questões, é preciso identificar que *Chichico Alkmim, fotógrafo* era composta por 300 fotografias, organizadas em seis sessões ou momentos distintos ao longo do percurso geral, inscritos cada qual em uma categoria-título que organizava as intenções específicas da curadoria, sendo elas: *o ateliê é o mundo* (com retratos, principalmente individuais, de corpo inteiro e significativamente ampliados), *Evocação* (ainda com retratos de estúdio, mas sobretudo de grupos ou duplas), *Diamantina* (orientada pela ideia de *fotografia de paisagem* da cidade mineira), *O ateliê lá fora* (com registros de pessoas no cotidiano da cidade, ou seja, fora do estúdio), *Nosso rosto* (em que expõe os registros de uma técnica muito mobilizada pelo fotógrafo, de utilizar uma mesma chapa de vidro para retratos de pessoas diversas, sobretudo em 3x4) e *Museu de bolso* (cuja premissa é a de criar uma espécie de laboratório em que se apresentam os negativos originais, além de uma réplica da câmera utilizada por ele, objetos da coleção, e ainda, um passo-a-passo explicativo do processo de registro e revelação das imagens pelo fotógrafo).

Importa ressaltar que tanto as dimensões das imagens quanto à organização das salas, passando pelo suporte, escolhas pelo original e/ou cópia, intervenção ou não no negativo, enfim, tudo o que compõe o exposto pode ser analisado como parte do projeto que envolve as maneiras pelas quais o IMS pretende visibilizar o fotógrafo em relação ao cenário da fotografia nos espaços de arte hoje, em relação ao seu próprio acervo e, ainda, aos projetos de incorporação e divulgação do próprio IMS.

¹⁶² *Idem*, p. 157.

Um aspecto importante, de início, trata-se da distinção entre as salas, que obedece a algumas questões específicas; dentre elas, estão a ideia de *retratos* e *paisagens*, categorias que também apareceram na mencionada entrevista de Burgi para nós. Como identificamos brevemente, o retrato compõem a maioria dos registros do fotógrafo, posto que ele vendia os registros como principal produto no seu estúdio em Diamantina. A própria ideia, resgatada pela exposição, da existência de um *ateliê* fotográfico, ao invés de um *estúdio*, já remete à noção de um espaço artístico destinado à fotografia, mais especificamente, ao retrato.

As categorias em torno do conjunto, então, disseminadas pela leitura institucional do arquivo, mais do que simples palavras valorativas, indicam o olhar que se conforma em torno do conjunto e da própria prática do fotógrafo. A análise de Krauss, nesse âmbito, nos serve de síntese:

Quando decidiram que o lugar da fotografia do século 19 era dentro dos museus, que a ela era possível aplicar os gêneros do discurso estético e que o modelo da história da arte muito bem lhe convinha, os especialistas contemporâneos da fotografia foram longe demais. Para começar, concluíram que determinadas imagens eram paisagens (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram mais qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam. Em seguida (mas é uma conclusão a que chegaram ao mesmo tempo em que a precedente), eles determinaram que era possível aplicar outros conceitos fundamentais do discurso estético ao arquivo visual. Entre eles o conceito de artista, com a idéia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos de carreira. Outro conceito é a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiriam desse corpus coletivo e que constituiriam assim a unidade de uma obra.¹⁶³

Sobre o gênero *retrato*, além disso, cabe retomar uma questão fundamental, a qual refere-se à recente valorização desse tipo de registro pelo IMS, aspecto afirmado por Burgi na entrevista concedida para este estudo. Esse elemento desdobra-se em algo fundamental em *Chichico Alkmim, fotógrafo*, ligado à relação entre o público e a exposição de fotografia. Nesse âmbito, o Instituto, no projeto de valorização desse tipo de gênero — e a forma como se difunde um conjunto majoritariamente composto por retratos é primordial nesse sentido —, parece investir no vínculo entre o público e as pessoas registradas.

Não à toa, a primeira sala da exposição, intitulada *O ateliê é o mundo*, foi pautada, segundo o curador, na ideia e “frontalidade”, uma vez que o público era recebido, logo que adentrava o espaço da exposição, por imagens de pessoas dentro do estúdio do fotógrafo, significativamente ampliadas. O efeito dessas escolhas, em contrapartida, é uma sensação de encontro com alguém do passado que parece estar, de fato, diante de si.

¹⁶³ p.161

O IMS, nesse âmbito, pretende gerar, de maneira mais ampla, algo como um reconhecimento entre público e *obra artística*, por meio da utilização dos mecanismos do próprio retrato, claro, aliado às escolhas de suporte e organização das salas onde se dispunham as imagens e da própria narrativa criada pela exposição. A intenção parece ser a de propor, assim, uma espécie de materialização corpórea do retratado, aspecto que aprofundaremos adiante ao investigar as formas a partir das quais o público se apropriou das imagens da exposição, por meio das postagens no *Instagram* de pessoas que a visitaram.

Essa questão que envolve *público* e *obra*, também fomenta, por sua vez, o reconhecimento público do fotógrafo enquanto *artista*. Além dela, é preciso explorar que tanto a exposição quanto o livro do IMS, que possui quatro textos sobre Chichico, além de uma linha do tempo e do catálogo de imagens que foram utilizadas no espaço da exposição, apontam para um discurso específico referente à prática profissional (e, digamos, artística) de Alkmim.

Isso porque existe um fio condutor que lida com as ideias de *modernidade e tradição* na fotografia, buscando as referências, explorando as técnicas e contextualizando a prática do fotógrafo. Não parece ser coincidência, nesse sentido, que a última parte da exposição exponha quase como um breve manual de utilização das chapas de vidro, no intuito de não apenas, mais uma vez, despertar o interesse e a curiosidade em um público, em geral, acostumado apenas com a fotografia digital, mas também de valorizar uma técnica específica, de difícil manuseio, que depende de conhecimento especializado.

Seguindo essa trilha, identificamos que, enquanto investem na ideia de Chichico como um profissional a serviço de seu público, isto é, sem pretensões artísticas definidas como tal (o curador afirma, no texto, que a atuação de Chichico não “obedecia a um projeto poético”, mas se definia apenas como “prática profissional. Profissão: fotógrafo”¹⁶⁴), o IMS também valoriza a importância do seu reconhecimento como um *artista*, pautada no enaltecimento das suas qualidades estéticas.

Nesse sentido, o debate sobre as práticas sociais que conformam a atuação de Alkmim, aparece conjugado a um discurso que inscreve as imagens nas galerias de arte, e que portanto retiram delas, de certa forma, aquilo que as forjou naquele período, em uma prática social de relações cotidianas e específicas. No projeto de difusão do Instituto, que tem *Chichico Alkmim, fotógrafo* como expoente fundamental, o paradoxo dessas premissas não apenas é reconhecido como tal, mas assumido em prol da intenção que observamos.

¹⁶⁴ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã. (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.21.

Em outras palavras, é como se a prática fotográfica de Chichico, nesses termos de um serviço a ser consumido pelo seu público, o elevasse a um nível de singularidade e organicidade que definem a “beleza” dos registros e sua validação no espaço das exposições; nesse processo, investe-se também na sua importância histórica, forjando um duplo reconhecimento, isto é, artístico e histórico. Essa dicotomia entre fotógrafo artista e fotógrafo “sem pretensões poéticas” apresenta-se, sobretudo, a partir das categorias de *modernidade* e *tradição* na fotografia.

A provocação de Helouise Costa, quando da investigação acerca da relação entre a fotografia e o museu, parece lançar luz sobre essas questões:

Dois pesos, duas medidas: como compatibilizar, em um mesmo acervo, o tratamento dado à fotografia considerada artística, segundo a teoria modernista, e o tratamento conferido ao registro fotográfico, muitas vezes precário, de uma ação artística? Do ponto de vista tipológico, ambas são obras aparentemente idênticas, mas radicalmente distintas no que se refere ao processo de atribuição de valor artístico a que foram submetidas. Isso significa que ingressaram no acervo dos museus a partir de diferentes discursos de legitimação. O valor artístico, como sabemos, não se encontra materializado na cópia fotográfica em si e depende de atribuições fundamentadas em certas práticas sociais.¹⁶⁵

A equação que equilibra esses dois aspectos, no discurso de legitimação do conjunto de Alkmim, parece consolidada na ideia de *simultaneidade*, noção mobilizada por Eucanaã Ferraz no texto que inaugura o livro publicado pelo IMS a partir da exposição. O curador avalia que:

Tendo trabalhado ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, Chichico Alkmim exercitou-se na tradição do século anterior. Diante de suas imagens, porém, não me parece justo pensar historicamente a fotografia em termos de dicotomia: de um lado, realizações modernas, ou modernistas, ou de vanguarda; de outro, aquelas obedientes a modelos tradicionais, conservadores. [...] Mas o trabalho de Chichico Alkmim sugere que seria mais equânime pensar em termos de simultaneidade.¹⁶⁶

As próprias imagens escolhidas, pelo IMS, diferentemente daquelas selecionadas para o projeto anterior, isto é, *O olhar de Chichico Alkmim*, como veremos adiante, conformam os aspectos que a curadoria pretende valorizar, como a falta, no geral, de uma “teatralidade excessiva”¹⁶⁷ nos retratos do fotógrafo, a qual ressalta o fato de que, mesmo inscrito em uma

¹⁶⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez 2008, p.167

¹⁶⁶ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã. (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p. 10.

¹⁶⁷ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 10.

certa tradição do XIX na fotografia, Chichico mantinha aspectos “simples” e de “elegância”¹⁶⁸, adjetivos que permeiam o texto de Ferraz.

A consideração de elementos *excessivos* nos retratos desdobra-se em uma análise estética dos registros em diálogo com outras manifestações artísticas. Esse julgamento, vale observar, pauta-se por uma lógica modernista, a partir da qual o retrato, nos moldes do XIX, poderia ser considerado algo conservador em relação à estética promovida pelas vanguardas, por exemplo. O próprio Ferraz, a propósito desse debate e do esforço por legitimar a *obra* de Chichico ao longo do texto, menciona uma citação de Walker Evans (1903-1975), fotógrafo estadunidense que foi membro da Farm Security Administration (FSA), na qual afirma ser o “fotógrafo artístico” do estúdio, que lida com o pano de fundo, a vestimenta específica, os retoques em retratos, dentre outras questões, que vimos, definidoras desse tipo de registro, um “pintor sem sucesso com um saco de truques misteriosos”¹⁶⁹.

A partir dessa constatação que inferioriza, de certo modo, a própria prática de Chichico Alkmim, Ferraz afirma ser preciso “examinar a fotografia de estúdio sob novas perspectivas”¹⁷⁰, ressaltando esse equilíbrio entre o moderno e a tradição, e garantindo, nesse percurso, a valorização de Alkmim como um *artista*.

Além do mais, as ideias de *modernidade* e *modernismo* mobilizadas no texto, aparecem com significados ora vinculados, especificamente, ao movimento modernista brasileiro da década de 1920 — o próprio poeta Oswald de Andrade, expoente desse processo, é mencionado no texto — ora relacionados, sobretudo, a uma atitude ou conduta moderna. Anne Cauquelin, a propósito de definir as categorias de moderno, modernismo e modernidade, ressalta que uma “visão mais global da significação”¹⁷¹ aponta para a própria língua e seu significado.

Nesse âmbito, o modernismo qualifica “um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais”. Já o modernista, seria “aquele que gosta de estar a par dos modismos, adota-os com entusiasmo, propaga-os e contribui para fabricá-los.” A modernidade, por sua vez, segundo a crítica de arte, “marca uma adesão à sua época, no que ela tem de inovadora”, sendo uma “reivindicação própria [...] de intelectuais, de artistas e de alguns formadores de opinião”¹⁷²

¹⁶⁸ *Idem*, p. 13

¹⁶⁹ EVANS, Walker. O reaparecimento da fotografia. In: Trachtenberg, Alan.(org.). *Ensaio sobre a fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp.189-190. *apud* FERRAZ, Eucanaã. *Diamante, vidro, cristal, op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁰ FERRAZ, Eucanaã. *Diamante, vidro, cristal, op. cit.*, p. 13.

¹⁷¹ CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005, p. 24.

¹⁷² *Idem*, p. 24-25.

O texto de Ferraz, que expõe de modo mais profundo as intenções da exposição do IMS, parece a todo tempo lidar com essas ideias e definições. O curador parece nos lembrar que não é possível inscrever o arquivo de Alkmim no âmbito do *moderno*, sem atentar para o fato de que sua prática foi forjada na tradição retratista do XIX, tanto em termos de composição dos retratos quanto de técnicas utilizadas. Para isso, portanto, Ferraz assume o caráter paradoxal da sua análise, compreendendo esses aspectos não como contradições, mas enquanto complexidades:

A modernidade esteve desde sempre lá, no estúdio, ambiente da técnica, do maquinismo, da reprodução. Modernidade, mas, paradoxalmente, imóvel. Afinal, a afluência dos personagens e das cenas exibe-se nas fotografias como um rumor por vezes claro, por vezes confuso, indistinto, de classes sociais, eventos comunitários, tragédias domésticas, segredos, questões raciais, moda, pactos coletivos, solidões, daí resultando uma multiplicidade humana discrepante com a expectativa de um mundo parado. [...] Estamos, portanto, diante de uma dinâmica singular, que talvez coincidissem com a Diamantina daquela época, mas que foi, sobretudo, uma criação de Chichico Alkmim.¹⁷³

Da mesma forma que aposta na *singularidade* e na equação harmônica entre modernidade e tradição, é possível notar que Ferraz aproxima o fotógrafo do ambiente modernista especificamente brasileiro, sobretudo no que diz respeito a uma valorização da diversidade de pessoas, rostos, costumes, ritos, enfim, do universo cultural de um povo interiorano de um local específico, mas que não por isso deixa de refletir e compor o país. Essa leitura enfatiza, mais uma vez, o entendimento de Chichico como uma espécie de cronista de uma época e região, considerando os registros produzidos por ele uma *obra* unívoca (no sentido de que o conjunto compõe uma *obra* coerente), e ao mesmo tempo, plural em seu conteúdo, isto é, pela multiplicidade de rostos, pessoas, espaços e costumes que registra. Não à toa, a penúltima parte da exposição recebeu o título *Nosso rosto*, em uma clara alusão à noção de que uma imagem do “brasileiro” fosse representada nas variadas fotografias, aspecto que pretende reforçar, de novo, a identificação entre o público e os retratos.

Além disso, é possível observar que a ideia de modernidade abriga em si algo paradoxal. A historiadora Mônica Velloso, a propósito de investigar essa categoria, afirma que ela ganhou “o seu sentido definitivo” com Baudelaire, para quem modernidade “é passado/presente, integrando novidade e curiosidade à celebração do antigo”. Nesse sentido, “o passado deixaria de ser configurado como exemplo, modelo e paradigma, para se transformar em historicidade

¹⁷³ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 15-16.

presente.”. Essa “dualidade”, segundo ela, configura a “cosmovisão *modernité*”, forjada, nesse âmbito, mais como “harmonia” do que conflito.¹⁷⁴.

Em outra parte do texto, o curador associa as fotografias de Chichico ao trabalho de outros artistas da literatura, da pintura e da música, aproximando-o tanto ao âmbito da arte quanto das temáticas próprias do modernismo brasileiro:

E se parece fácil situar Chichico na tradição de fotógrafos do século XIX, é preciso também observar o quanto sua linguagem encerra uma simplicidade que encontramos em certos poemas de Gonçalves Dias, de Manuel Bandeira, de Oswald de Andrade, na música popular, e incorpora organicamente certas marcas de brasilidade [...].¹⁷⁵

3.2. “*Brasilidades*”

A presença de pessoas negras nos retratos do fotógrafo, tanto dentro do estúdio quanto fora dele, é algo marcante no arquivo de Chichico Alkmim. Isso se expressa, dentre outras coisas, pela presença na população na própria cidade de Diamantina; sabemos, no entanto, que lançar luz sobre esse aspecto, em um conjunto de mais de 5000 imagens, também faz parte, quando se trata da dimensão pública desse arquivo, das intenções específicas de cada curadoria, projeto e estudo.

Em 2015, ano em que o arquivo do fotógrafo foi incorporado pelo IMS, a historiadora Dayse Lucide Silva Santos, apresentava a sua tese de doutorado, intitulada *Cidades de vidro: A fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*, na qual explora, sobretudo, a forma como os registros de Alkmim “deram a ver” a cidade de Diamantina.

No trabalho, a questão da presença negra é sutilmente indicada em alguns momentos, sendo quase sempre lembrada como um aspecto importante para futuros estudos sobre esse arquivo. Ela afirma que “a população negra na cidade é expressiva e aparece com especial destaque nas fotografias de Chichico Alkmim realizadas em estúdio”¹⁷⁶, e mais a frente, avalia que:

¹⁷⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernidade*. Belo Horizonte: Atutência Editora, 2010, p. 18.

Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3039582/mod_resource/content/1/VELLOSO%2C%20Monica%20-%20Hist%C3%B3ria%20e%20Modernismo%2011-38%20e%2091-111.pdf>. Acesso em 06 set. de 2022.

¹⁷⁵ FERRAZ, Eucanaã. *Diamante, vidro, cristal*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁶ SANTOS, Dayse Lucide Silva. *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*. 2015 (Tese de doutoramento em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015, p. 128.

Em praticamente todas as fotografias estão presentes negros, mulatos e pardos, assim como os brancos, fruto do processo histórico escravista vivido na região. Esse povo que possivelmente vê na fotografia um modo de rememorar os seus momentos vividos, guardou também a sua história nos sentimentos que demonstraram através de suas feições, nestas mesmas imagens¹⁷⁷

A mobilização das diferentes categorias *negros*, *pardos* e *mestiços*, pode indicar, de modo sutil (ainda que esse não fosse o seu objeto de estudo, e por isso apareça, propositalmente, de maneira superficial ao longo do texto), uma certa concepção sobre *raça* que corrobora, em alguma medida, uma visão modernista que sustenta a leitura do arquivo de Chichico pelo IMS. Apesar de que, como falaremos adiante, seja necessário analisarmos a curadoria da exposição do IMS na sua complexidade, posto que ela conjuga uma série de ideias sobre raça, modernidade e fotografia que não se resumem a um discurso de legitimação do fotógrafo como artista, mas dialogam com estudos acadêmicos, debates contemporâneos de raça e leituras diversas sobre o papel daqueles registros ontem e hoje.

No que se refere à tese de Santos, importa observar que, em outro momento, ela retorna às questões de raça, ressaltando a importância dos registros de Chichico para uma análise mais profunda sobre as fotografias de família; nesse âmbito, afirma tratar-se de um campo fértil para a investigação das relações familiares de “brancos, negros e pardos”¹⁷⁸.

Uma certa ideia de miscigenação parece ser indicada, ainda, como quando analisa o retrato de uma família composta por mãe negra e pai branco. As pessoas foram identificadas por meio de uma entrevista realizada em 2015 pela própria historiadora; na imagem, de 1934, podemos observar a família de Levy de Oliveira e Silva e Adelina Rodrigues da Silveira, registrados com os seus seis filhos no estúdio do fotógrafo, à propósito do batizado de Rita, uma das filhas do casal. O padrinho da menina também aparece na fotografia.

A questão racial foi abordada na análise deste registro, de forma breve, quando a historiadora afirma que “este grupo familiar que contava com pessoas brancas e negras, foi constituído por meio do casamento em 1923 e ao longo de suas vidas tiveram treze filhos”¹⁷⁹, avaliando, adiante, que “o acervo de Chichico permite várias leituras e apresenta grande diversidade de situações e pessoas”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ SANTOS, Dayse Lucide Silva. Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940. 2015, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 300.

¹⁷⁹ *Idem*, p.81.

¹⁸⁰ SANTOS, Dayse Lucide Silva. Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940. 2015, *op. cit.*, p. 83.

A importância de investigarmos esse trabalho, bem como outros estudos, exposições e livros sobre o fotógrafo e seu arquivo, consiste em lançar luz para o fato de que o IMS, de fato, privilegiou a questão racial quando da sua curadoria para a exposição de 2017. A tese de Santos foi o primeiro trabalho acadêmico sobre o arquivo de Chichico (não à toa, a historiadora escreveu um ensaio para o livro do IMS, *Chichico Alkmim, fotógrafo*), e não aprofunda as reflexões sobre a presença negra nos registros para além do que mencionamos. De modo similar, o livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, primeiro livro publicado com imagens do fotógrafo, sequer menciona essas questões.

Esse livro, vale observar, é composto por 67 fotografias, das quais 21 delas aparecem no catálogo de *Chichico Alkmim, fotógrafo*, do IMS. Apesar de algumas imagens em comum, escolhidas no amplo arquivo do fotógrafo, os dois livros guardam algumas diferenças importantes entre si. A presença negra é uma delas, além da escolha pela permanência (ou não) do extracampo e da utilização dos retratos feitos em um mesmo negativo, técnica utilizada pelo fotógrafo.

Tudo leva a crer que, no caso das escolhas do IMS, há um debate de fundo que engloba tanto a artificialidade do retrato, como dissemos, quanto à materialidade da fotografia. O esforço por mostrar o entorno dos negativos, a classificação que o fotógrafo fazia na fotografia (como os números dos retratos da carteira de trabalho, segurado pelo retratado, o qual seria recortado quando da entrega do material), enfim, uma série de elementos que remetem à existência do material fotográfico original. Configura-se, de certa forma, uma espécie de valorização (e perseguição) do original, pela técnica e pelas marcas deixadas pelo fotógrafo nos materiais, que são expostos sob o fundamento da *não intervenção*.

Quando da entrevista que realizamos, Burgi avaliou o método proposto pela exposição de 2017:

Eu não selecionei um trecho, um rosto, um detalhe, rerepresentei aquilo numa perspectiva que o Chichico... não removi o extracampo... poderia ter feito, *claro que o Chichico só queria mostrar isso, tira essas pessoas, vamos mostrar, vamos fazer uma bela variação [inaudível] bonitinha, grande...* no geral foi assim, o objeto inteiro, só que numa magnificação maior, numa apresentação que não é a apresentação que não é a apresentação... que seria a apresentação regular, numa forma... e essas imagens foram apresentadas, os originais também, então é uma leitura, não deixa de ser uma interpretação, quer dizer, na verdade você está interpretando algo que foi criado, como se esses negativos representam de fato o processo dele, e o processo dele qual é? não é só decidir de botar dois ou três fotogramas, na verdade toda a relação com o retratado está materializada nesses retratos, na forma como ele se relaciona com as pessoas, se elas aparentam estar numa condição *a, b, c ou d...* a qualidade dessas imagens, a qualidade da luz, enfim, tudo isso, é um processo de criação dele.

E continua:

Quando a gente parte desses arquivos, faz uma curadoria produzindo tiragens contemporâneas, para veículos digitais, numa escala diferente, de certo modo, a complicação aqui é a seguinte: você por um lado tem que responder pela materialidade de época, quer dizer, nós tínhamos uma parede com 150 negativos originais, mais objetos de laboratório, documentos, fotografias de época, e tínhamos outras salas trabalhando a criação original dele, materializada nesses negativos, numa leitura...numa escala mais generosa, não intervindo nas **figuras** originais de câmera, mostrando um pouco nessa materialidade na forma de representar esses negativos. Bom, eu não tô defendendo isso como única linguagem possível, mas o que eu to querendo dizer é que uma exposição como essa, e muitas outras que a gente faz, tem um grau de interpretação, tem um legado original, e é como se arquivos fotográficos, em grande parte, compostos por negativos, em grande quantidade, não tem grande quantidade de positivos, eles pedem algum grau de interpretação e performance por gerações subsequentes, mas sempre na perspectiva que se tem uma obra original, uma composição, uma obra, fossem partituras originais, você está performando. É importante saber que é uma representação do Instituto hoje, que é uma curadoria do Eucanaã, que é uma leitura com esses aspectos. Agora, não há dúvida que tudo isso resulta, na verdade, numa possibilidade de você reinserir e aproximar esse legado cultural da cultura corrente, hoje do presente, eu acho que é um dos papéis que todos nós que lidamos com cultura temos que buscar. Mas é isso, é um desafio da forma como você lida com acervos fotográficos, particularmente, desse período, onde se produziu em negativos e positivos.¹⁸¹

A não intervenção na imagem original, aspecto que orienta a curadoria, enfatiza a ideia de *obra*, repetida algumas vezes, aliás, na fala do coordenador de fotografia. A comparação dos registros com "partituras originais", parece demonstrar, mais uma vez, a perspectiva que entende o fotógrafo como um artista inventivo e original, cujo trabalho precisa ser preservado tal como idealizado, pensado e produzido por ele, ou como afirma Burgi, "é um processo de criação dele [de Chichico]" e por isso é importante não alterar aquilo que é considerado o "legado" do fotógrafo. Nesse âmbito, interessa ressaltar a maneira como essa decisão (de manter o extracampo) reorienta completamente a nossa apreensão da imagem, e acaba por definir (e distanciar de modo fundamental) as leituras que se fazem sobre o arquivo no projeto dos dois livros mencionados.

Em um dos retratos, por exemplo, presentes na primeira parte da exposição do Instituto, podemos observar um homem negro com um traje algo militar, posando no estúdio do fotógrafo (figura 2). A imagem aparece em ambos os livros, no entanto, na primeiro livro, o pano de fundo em que se vê o pano de fundo (com árvores, montanhas e um horizonte centralizado), circunscreve o retrato, e o que os torna visível é apenas o rapaz posando diante dessa pintura; o chão é a única sutil indicação da existência e dos limites desse fundo em relação ao estúdio, indicando onde termina o pano de fundo que observamos.

¹⁸¹ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 12.

No caso de *Chichico Alkmim*, do IMS, é possível observar uma imagem bastante diferente. O mesmo homem é retratado diante do mesmo pano de fundo, mas isso compõe apenas parte da imagem (Figura 2). O que circunscreve a cena é o estúdio do fotógrafo: os limites do pano de fundo dão lugar a uma parede branca, ao chão que aumenta a distância entre retratado e a câmera fotográfica, além de borrões e manchas do negativo que aparecem em diversos pontos da imagem. Não mais apenas um retrato, é como se, agora, quase pudéssemos vislumbrar o momento em que alguém é retratado. É possível imaginar o fotógrafo, a distância em que ele se posiciona, e ainda, a constituição de seu estúdio que se apresenta para além da cena que forja o retrato.

Há, ainda, outra imagem em que esse processo pode ser percebido, presente em ambos os livros. O retrato tem ao centro um homem jovem com a sua bicicleta, ele veste uma roupa social composta por uma blusa branca, um blazer e um sapato, e posa diante do mesmo fundo algo paisagístico da fotografia anterior (Figura 3). Em *O eterno olhar*, novamente decidiu-se por recortar o negativo para o livro, deixando à mostra apenas o retratado, sua bicicleta e o fundo; a indicação sutil do limite do pano de fundo ainda pode ser vista, uma vez que a roda da bicicleta, do lado esquerdo, parece descentralizar o retratado em relação à paisagem artificial, o que faz com que se perceba a parede do estúdio nesse mesmo canto.

A não intervenção do IMS, no entanto, nos permite, mais uma vez, observar o estúdio do fotógrafo para além do fundo encenado para o retrato (Figura 4); do lado esquerdo da foto (de fato descentralizada em relação ao pano de fundo), é possível vislumbrar alguns objetos (que parecem fazer parte da mobília utilizada para os retratos), além dos limites da imagem de fundo em relação à parede do estúdio. É possível observar, inclusive, alguns objetos que sustentam o pano de fundo, preso à parede acima do retratado.

Sobre a escolha pelo extracampo, o curador investe na ideia de que, uma vez à mostra, opera-se uma “desmistificação” das fotografias, a qual, inclusive, a valorizam em suas qualidades estéticas de composição. Nesse sentido, ele afirma que:

Com o extracampo descoberto, as fotografias de Chichico ganham novas camadas de significação. A imagem tem força suficiente para suportar a exposição dos truques. Quantas obras, mesmo as que se produzem hoje, resistiriam a tamanha desmistificação? Estou certo de que, com isso, tornam-se mais mágicas ainda. Tudo está à vista —tudo o que ficou armazenado nas chapas de vidro —, e ainda assim não sabemos a razão de essas fotografias serem tão fascinantes.¹⁸²

A pergunta retórica ressalta que, como mencionamos, a “força” estética das imagens reside justamente no fato de olharmos o retrato para além dos seus artifícios característicos.

¹⁸²FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p.22-23.

Uma operação desse tipo não apenas investe em uma crítica sobre o que sustenta esse gênero fotográfico em fins do século XIX e início do XX, mas também parece tornar cúmplices aqueles que se deparam com a fotografia para além do que exigia o público do fotógrafo à época, isto é, ver-se perfeitamente enquadrado diante do pano de fundo, receber uma imagem recortada e tratada pelo fotógrafo. Enfatiza-se, assim, não o quadro desejado pelo fotógrafo e pelo consumidor e adquirido por este, mas aquele produzido pelo fotógrafo quando do momento do registro, ou nas palavras do curador, contrariando “o plano do fotógrafo, contra a sua vontade, contra a fotografia que fotografava, mas não contra o que fotografou”.

Figura 2 - página do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*



Fonte: *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.48.

Figura 3 - página do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*.



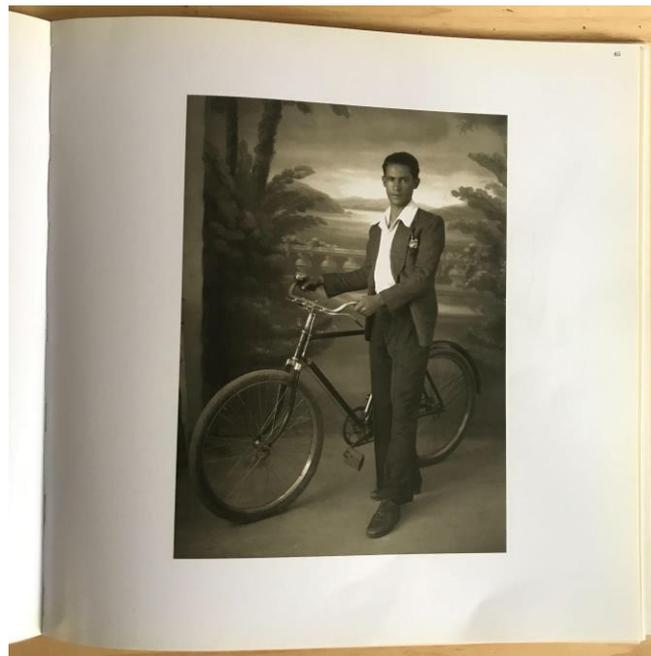
Fonte: ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 68.

Figura 4 - Figura 4 - página do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*.



Fonte: *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.50.

Figura 5 - página do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*



Fonte: ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 65.

As imagens de capa e contracapa, além disso, também configuram as significativas diferenças entre a seleção das fotografias para os dois livros. A imagem escolhida para a capa do IMS é uma fotografia de duas mulheres negras sentadas. Ambas vestem um vestido branco e possuem uma flor no cabelo crespo (Figura 6). Esse registro foi retirado de um negativo em que se vê, além delas, o retrato de um homem engravatado (Figura 7). As fotografias foram conjugadas em um único negativo, técnica bastante utilizada, como dissemos, por Chichico. É possível supor que as três pessoas (as mulheres registradas juntas e o homem) sequer se conhecem, e que Alckmin recortou as duas imagens no momento da entrega aos clientes.

A contracapa, por sua vez, apresenta a primeira imagem da exposição, já mencionada, na qual podemos ver Miquita Alkmim e uma menina segurando o pano de fundo para uma família branca, que posa com os dois filhos pequenos (Figura 7). Nenhuma dessas duas fotografias foi selecionada para *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Neste, a capa apresenta um retrato da filha de Chichico, Maria Bernadeth Alkmim. Possivelmente registrado na década de 1920, o registro da criança expressa algo religioso: as mãos entrelaçadas em oração, a coroa de flores, o pano branco que envolve seus braços e o olhar da menina, que não fita a lente do fotógrafo, mas sutilmente mira um horizonte acima da linha da câmera. Essa imagem, aliás, foi analisada por Ferraz no texto que inaugura o livro do IMS, a propósito de investigar os retratos infantis que emulam a imagem religiosa de anjos.

O curador, sobre isso, aproxima o retrato de Alkmim a outro, do século XIX, cuja autoria é do fotógrafo vitoriano Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). Para isso, identifica que o registro da filha de Alkmim expressa apenas um dos modelos de “anjinhos” que aparecem no arquivo do fotógrafo, afirmando que esse, em específico, possui “o mesmo tipo de encenação do mestre da fotografia vitoriana”¹⁸³, referindo-se a Rejlander. Além disso, a composição da imagem parece, segundo ele, confrontar a ideia, defendida ao longo do seu próprio texto, de que “as imagens de Chichico estão longe de uma teatralidade excessiva”. Ele avalia, no entanto, que esse tipo de composição constitui parte “menos expressivo em número e também pouco revelador de seu estúdio”¹⁸⁴:

Muito embora a sua composição não pareça irrefletida, o fato é que alguns anjos de Chichico (página ao lado [referindo-se à fotografia supracitada]) têm algo daquela exploração sentimental de Rejlander. O dinamismo da criança inexistente, tampouco sua leveza e naturalidade, infelizmente substituídos pelo artificialismo que simula sem sucesso a elevação mística ou o sentimento religioso. A imagem, plenamente agradável, não deixa ao espectador o ensejo da criação, limitando-se a constatar o que está pronto.¹⁸⁵

A mesma imagem, de Maria Bernadeth simulando um anjo foi, portanto, em cada um dos livros, utilizada com propósitos distintos (pode-se dizer, opostos): enquanto em um, compõe a capa escolhida pelos organizadores, Verônica Alkmim e Flander de Sousa, na outra, serve para embasar a enfática crítica desenvolvida pelo organizador e também curador, Eucanaã Ferraz. Instigante observar, ainda, que nos textos, tanto o elogio quanto a crítica aparecem inscritos em parâmetros de análise estéticos; nesse âmbito, ressalta-se, a partir da visão de quem as avalia, não apenas qualidades, mas referências e possíveis falhas em relação ao que se esperava do fotógrafo-artista.

Mais do que isso, essa artificialidade excessiva dos retratos, que remontam a uma tradição do XIX e é criticada por Ferraz ao longo do texto, parece ainda se contrapor à uma espécie de “simplicidade” atribuída à prática de Chichico e amparada no entendimento, já mencionado, de que não há um “projeto poético”¹⁸⁶, mas apenas uma prática profissional cotidiana. É precisamente nesse lugar, deslocado de qualquer pretensão de ser um *artista* e por isso adentrar o espaço da exposição, que o fotógrafo adquire, à luz de hoje, no discurso de legitimação do Instituto, o posto de um artista simples e modesto, cronista cotidiano de uma cidade e de suas contradições.

¹⁸³ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁴ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 11-12.

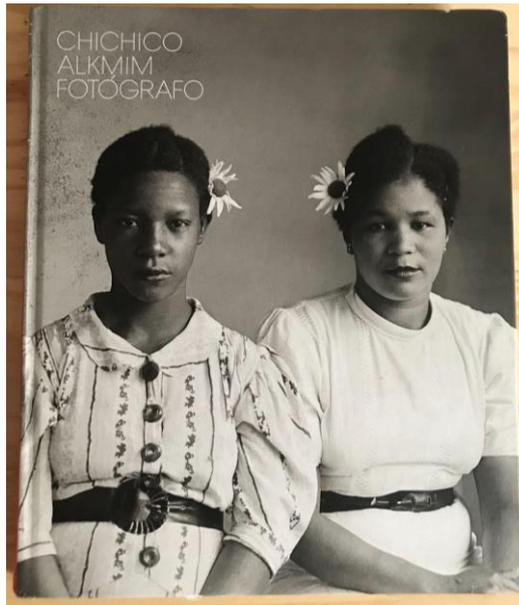
¹⁸⁶ *Idem*, p. 21.

Já a contracapa de *O eterno olhar* (Figura 9), comporta o retrato, feito em estúdio, de duas meninas pequenas, as irmãs gêmeas Marta Maria e Maria Marta, sobre o qual falaremos mais adiante quando tratarmos a questão do público na exposição. Aqui, importa salientar que a imagem nem sequer foi selecionada para a exposição do IMS, e de certa forma, poderia ser avaliada, pela curadoria de Ferraz, sob a mesma chave de leitura que o registro da filha do fotógrafo.

Outra diferença importante entre as escolhas para os dois projetos distintos, que deram origem aos livros e às exposições, relaciona-se aos diversos registros feitos em uma mesma chapa de vidro. Esse tipo de fotografia compõe parte importante da exposição do IMS, e não aparecem sequer uma vez no livro de Verônica Alkmim e Tibério França, e nem na exposição que dele decorreu anos depois.

Isso porque esses negativos, quando positivados e impressos para publicação, lançam luz sobre a materialidade desses objetos, e assim como o extracampo, não moldam o retrato que o fotógrafo imaginou e o fotografado recebeu, mas são fruto da técnica do fotógrafo, de um processo específico, e conjugam retratos de diferentes pessoas, sobretudo em 3x4, no mesma imagem; além do que, podemos afirmar, seria mais trabalhoso para a organização do livro de 2005 recortar esse tipo de imagem do que retirar o extracampo das imagens. A própria escolha da capa pelo IMS a qual, como observamos, é parte de uma fotografia registrada por meio dessa técnica (Figura 10) e que também está presente no livro e na exposição do Instituto, lança luz sobre esse destaque.

Figura 6 - capa do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

Figura 7 - capa do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

Figura 8 - capa do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*



Fonte: ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

Figura 9 - contracapa do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*



Fonte: ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). *O eterno olhar de Chichico Alkmim*. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

Figura 10 - páginas do livro Chichico Alkmim, fotógrafo



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

A valorização de Chichico como um fotógrafo que conta a história da cidade, o dia a dia, as festas religiosas, os habitantes variados, porém, parece ser algo que aproxima os dois livros. Nesse âmbito, pode-se dizer que *O eterno olhar* começou a conformar uma série de interpretações sobre o arquivo do fotógrafo, que mais tarde foram aprofundadas e retomadas, em alguma medida, pelo IMS. Aprofundadas porque o projeto do IMS procura associar a cidade interiorana de Diamantina ao país, e para isso, é preciso inscrever Chichico no seletivo grupo dos “grandes fotógrafos” nacionais.

Vale notar que o próprio texto que apresenta o trabalho de Chichico no site do IMS, afirma que o conjunto, “é um amplo, rico e emocionante quadro da formação social, racial e cultural de Minas, no qual vemos uma espécie de metonímia do próprio Brasil.”¹⁸⁷. Essa ideia é reiterada pelo texto de Ferraz, que termina avaliando que a Diamantina em que viveu e atuou o fotógrafo era uma “cidade suspensa entre dois mundos”, sendo eles o “passado colonial e imperial e a era moderna”. Não apenas isso, a cidade, para ele, corresponde a uma “síntese do Brasil profundo, da qual ele [Chichico Alkmim] soube ser o mais inspirado intérprete, retratando-a e aos seus habitantes com perfeição.”¹⁸⁸.

Podemos notar, nessa análise, uma série de questões que estamos discutindo neste capítulo: a valorização dos valores estéticos dos registros do fotógrafo e a sua prática inscrita

¹⁸⁷ IMS. Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-chichico-alkmim/>> Acesso em 15 set. de 2022.

¹⁸⁸FERRAZ, Eucanaã. *Diamante, vidro, cristal*, *op. cit.*, p. 33.

em aspectos históricos relevantes que associam a sua cidade, Diamantina, ao nacional, e os retratos de seus habitantes a uma espécie de retrato do país.

Esse passo em direção ao “nacional”, difere o projeto do IMS daqueles desenvolvidos anteriormente, sobretudo porque o IMS define a si próprio, como já observamos, enquanto um centro cultural com funções públicas de preservação de conjuntos fotográficos com relevância para o país. É curioso perceber, nesse sentido, de que maneira a incorporação do arquivo de Alkmim, em 2015, e a difusão desenvolvida por meio do livro e da exposição, reconfigurou a ideia sobre a importância desse arquivo, deslocando-o do âmbito específico de Minas Gerais para o nacional.

Essa característica também parece reorganizar as ideias sobre a presença negra nas fotografias, ampliando o debate, não apenas para um entendimento da conformação histórica da população de Diamantina, cidade colonial ligada ao garimpo e à escravidão, para uma ideia simbólica de que aquilo que foi captado pelas lentes do fotógrafo, era um tipo de microcosmo do país, da sua diversidade, das desigualdades e da sua composição racial.

Interessante perceber que o texto de promoção da exposição de 2014, organizada por Verônica Alkmim e Tibério França a partir dos registros de *O eterno olhar de Chichico*, destaca a importância do fotógrafo tendo em vista, apenas, o âmbito mineiro. Em dois momentos distintos, essa questão é evocada:

Chichico Alkmim pertenceu a uma linhagem de fotógrafos dos anos mil e oitocentos e das primeiras décadas do século XX e sua obra é um registro único e incomparável da vida, da população e da paisagem mineira. [...] Segundo Verônica Alkmim França, neta e responsável pela promoção do acervo Chichico Alkmim, a exposição resgata a obra do fotógrafo e sua característica principal que são os "retratos", consolidando a história da fotografia em Minas Gerais, a técnica utilizada por Chichico, o período cronológico, os valores culturais e a sua importância social. “Vamos mostrar imagens que foram selecionadas para o livro ‘O Olhar Eterno de Chichico Alkmim’ publicado em 2005, mas que ainda não foram exploradas e divulgadas”, finaliza Verônica.¹⁸⁹

As diferenças entre os livros de 2005 e 2017 reforçam não apenas as distintas escolhas de organização entre essas duas publicações, em específico, mas lançam luz sobre a forma como a dimensão pública do arquivo do fotógrafo vinha sendo conformada antes da sua entrada no IMS, e como passou a ser depois dessa incorporação.

Importa explorar, além do mais, que o *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, veicula-se como um empreendimento relevante, uma espécie de apresentação de Chichico ao mundo. Não

¹⁸⁹ Exposição: Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas de Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.bheventos.com.br/evento/02-06-2014-exposicao-paisagens-humanas-paisagens-urbanas-de-chichico-alkmim>> Acesso em 12 de set. 2022.

à toa, os curtos textos que iniciam cada sessão (sendo elas: uma apresentação e introdução, e os capítulos *Silenciosa luminosidade*, *Photografia*, *Eternidade*, *Diamantina passava por Chichico*, *Paisagens humanas*, *paisagens urbanas*, *A mão que colhia rosas*, *Um retrato retocado*, e os agradecimentos finais) estejam traduzidos para o inglês ao lado da sua versão em português.

A introdução, desenvolvida pela neta do fotógrafo, define aquela como a “primeira publicação em livro do trabalho de Chichico Alkmim”, ressaltando que “o desejo de passar para o positivo os negativos em vidro deixados por ele vem de muito tempo”, e configuram uma “curiosa e interessante viagem”¹⁹⁰. Além disso, os textos são repletos de palavras que denotam a grandiosidade do fotógrafo e de sua prática, considerada, dentre outras coisas, “preciosa”, “delicada”, “profunda”, “intensa”, “sensível”, “poética”.¹⁹¹

Em um dos capítulos, *Diamantina passava por Chichico*, conforma-se a noção de que o fotógrafo registrou a cidade em sua diversidade, e que isso é uma das marcas expressivas de sua *obra* e legado:

Um território povoado por múltiplos sentimentos que permitiu uma extensa diversificação temática ao ser frequentado pelos diversos segmentos do tecido social diamantinense.

Por ele ou à sua porta desfilaram alegrias, celebrações, êxtase e reverência. Seu fazer não permitiu preconceitos. Seu compromisso era com o sentido do registro que ali se desnuda, fosse ele a pureza, o prazer estético, o inusitado ou a dor. [...]

Povoado por situações, cenas e personagens circunscritas à sua época, seu acervo, quando exposto à nossa modernidade constituída por uma visualidade multifacetada, híbrida e performática, nos envia a um percurso estético atemporal.¹⁹²

A indicação de que variados sujeitos do “tecido social” da cidade passaram pelo estúdio do fotógrafo, parece dar conta, de modo sutil, de uma das temáticas que o IMS explorou com mais profundidade, relacionado, sobretudo, à presença negra nos registros do fotógrafo. A elevação de Chichico a um artista “sem preconceitos”, cujo interesse residia em uma espécie de subjetividade forjada pelo retrato e pelo contato com as pessoas e o espaço da cidade, também compõe essa interpretação.

É instigante pensar que nenhum projeto de difusão do arquivo de Alkmim antes do IMS, enfatizou de maneira tão relevante a questão da presença negra, aspecto que percorre desde as seleções realizadas dentro do conjunto de negativos à data escolhida para a inauguração da

¹⁹⁰ ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). O eterno olhar de Chichico Alkmim. Belo Horizonte: Editora B, 2005, p. 11.

¹⁹¹ ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). O eterno olhar de Chichico Alkmim. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

¹⁹² *Idem*, p. 52.

exposição no IMS Rio, dia 13 de maio de 2017. Mesmo indicada sutilmente aqui e ali, conjugada a uma questão de classe, ela não parece ter sido antes explorada de maneira significativa.

O projeto proposto pelo IMS, na figura de seu curador, também sublinha a ideia de que a partir dos retratos desdobram-se “dramas sociais e desventuras de classe”, os quais refletem sobre a cidade de Diamantina em si, mas também sobre o país. Nas palavras do curador, quando da análise dos registros feitos em uma mesma chapa de vidro, que constituem parte importante da exposição do IMS, essas imagens “dão lugar a uma museografia capaz de tornar belas imagens que não deixam de falar de diáspora africana ou do fracasso da modernização de Diamantina —e da modernização parcial e injusta do Brasil.”¹⁹³.

O tom político assumido, nesse momento, inscrito, talvez, na sua relevância histórica, vai ao encontro dos aspectos estéticos valorizados nos registros do fotógrafo, forjando uma dupla valorização do seu trabalho. Além da relação “metonímica” entre Diamantina e o país, a questão da raça também foi explorada nessa lógica. Sobre isso, Ferraz afirma que:

Mas se as fotografias de Chichico põem em cena algo como uma metonímia do Brasil, seu continuum racial e suas tragédias sociais, levando-nos a ver personagens como arquétipos que nos representam ainda hoje, também é certo que naquelas fotografias contemplamos indivíduos intensamente reais ou, se quisermos, realidades intensamente individuais.¹⁹⁴

A associação que se segue no texto, aproxima os retratos de família de Chichico a uma pintura do modernista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), intitulada *Família do fuzileiro naval*. O curador avalia que o pintor vai “buscar o Brasil numa representação do Brasil, operando, portanto, sobre uma linguagem, em vez de buscar um realismo de pretensões naturalistas”¹⁹⁵. Em outro texto, presente no site do IMS, o curador da exposição associa a produção de Chichico um poema de Carlos Drummond de Andrade, quando afirma, em um dos seus poemas, que “Minas é fundo”. A partir dessa constatação, Ferraz conclui que o fotógrafo de Diamantina também “foi ao fundo”, porque, segundo ele, ao “deparamos com suas fotografias, de imediato reconhecemos a presença espessa das Minas Gerais, a repercussão de

¹⁹³ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã. (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.21.

¹⁹⁴ *Idem*, p.16.

¹⁹⁵ *Idem*, p.17.

sua história na história desse estranho complexo a que damos o nome de Brasil.”¹⁹⁶ Um poema de Drummond, vale ressaltar, também integra uma das salas da exposição de 2017.

Aos poucos, vamos contornando o complexo projeto do IMS, que por meio de um olhar crítico sobre as fotografias, que perpassa, inclusive, um debate acadêmico em torno dos temas que explora, pretende inscrever Chichico no grupo de fotógrafos nacionais que registraram singularidades, pessoas e a diversidade do país. Nesse âmbito, a questão da raça transita entre uma tradição modernista de pensar a diversidade nacional a partir do interior, e de questões contemporâneas que discutem, sobretudo, a diáspora africana (ideia mencionada no texto) e o papel das pessoas negras nos estúdios fotográficos do século XIX e do XX, por exemplo.

Assim, as categorias de pardo, crioulo, negro, mestiço, perpassam os variados momentos do texto, e expressam uma percepção que associa a ideia de raça no Brasil ao processo de miscigenação. Sobre isso, o curador observa que os retratos de Alkmim feitos para compor título eleitoral não constituem a “primeira vez que gente simples entrou em seu ateliê”. Pelo contrário, ele pede que observemos “as fotografias realizadas nas décadas anteriores”, pois:

[...] lá estão os pobre, os crioulos, gente ligada ao pequeno garimpo, à faiscação, operários, pardos e brancos, empregados do comércio, prostitutas, todos aqueles até então invisíveis, clientela até então invisível que, tantas vezes sem dinheiro, pagava pelo serviço com rapadura, ovos, uma galinha, ou não pagava, todos ocupando o mesmo cenário que padres, freiras, bispos, senhores e senhoras burgueses de ares aristocráticos”¹⁹⁷.

Podemos vislumbrar, aqui, como ecoa a ideia de um “fotógrafo sem preconceitos”, com uma espécie de missão que, apesar de despreziosa (e por isso ainda mais valorizada), atua de modo significativo na representação da imagem do país a partir da cidade diamantinense. A mistura de raças, classes, rostos, pessoas, origens, é de certo modo celebrada, inscrevendo-o em uma perspectiva modernista.

Por outro lado, a ideia de diáspora africana é abordada quando da análise da fotografia de três mulheres negras (Figura 11). Segundo ele, essa imagem “remete, obliquamente, à diáspora africana e à centralidade do mundo ocidental, branco”, ao observar o que ele denomina uma dissonância “estranha” e “curiosa” entre o pano de fundo (com alusões à antiguidade clássica) e as três mulheres negras nesse fundo. Ferraz avalia que o retrato, tal como foi registrado, “acaba por encenar, numa versão alegórica, as Três Graças”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ FERRAZ, Eucanaã. De Volta a Minas, IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/2018/10/22/chichico-alkmim-de-volta-a-minas/>> Acesso em 20 set. de 2022.

¹⁹⁷ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁸ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 14.

Interessante perceber, ainda, como algumas histórias sobre o fotógrafo começam a ser repetidas no espaço público, como o relato de que muitas pessoas não tinham condição de pagar pelo retrato, e acabavam usando objetos vários, ovos, galinhas, enfim, como pagamento pelo serviço do fotógrafo. Essa questão aparece também na tese de Santos sobre o fotógrafo, quando afirma que Chichico “até mesmo, recebia objetos (armário, pilão) como forma de pagamento pelos seus serviços”¹⁹⁹. Isso foi ainda mencionado por Fernando Alkmim na entrevista que realizamos para este estudo:

E se eu não me engano, eu até contei para o Eucanaã, isso foi o meu pai que me contou... numa época de uma grande dificuldade... que a vida de um fotógrafo no interior você imagina né, e as pessoas que iam fotografar com ele não tinham dinheiro, então muitas vezes pagavam com uma galinha, uma bacia de verduras, de ovos... ele fez uma fotografia de umas famílias lá e deram para ele um pilão, tinham essas coisas assim, de interior mesmo. Então tanto os clientes quanto ele vivia no limite das possibilidades ali...

Para além da força de uma memória oral, que passou de Chichico para o filho, e do filho para o neto Fernando Alkmim, que contou essa história ao curador da exposição, por exemplo, o que chama a atenção é o fato de que a repetição dessa história conforma uma certa ideia sobre o fotógrafo e sua prática. Primeiro, reforça a ideia de um profissional interiorano, em um contexto em que ele próprio e o seu público viviam “no limite das possibilidades” financeiras; além disso, difunde-se a perspectiva de que o fotógrafo abriu o seu estúdio para todos o tipo de pessoas, de variadas classes e raças, sem distinção e aceitava até mesmo, para isso, não receber pagamento em dinheiro pelo serviço prestado.

Questão que reforça, além do mais, outra noção proposta por Ferraz no texto que abre Chichico Alkmim, fotógrafo, de que não existe, na obra de Alkmim, uma busca por “rostos anônimos, e de pobres, de excluídos da sociedade.” Pelo contrário, ele enfatiza que o fotógrafo “não os buscava, mas era buscado por ele”, na medida em que “sua obra se constituiu pela demanda de uma sociedade,[...] do desejo coletivo pela imagem fotográfica”²⁰⁰.

Essa perspectiva, portanto, legítima Chichico como um fotógrafo desses grupos sociais, porque, de certa forma, foi um instrumento para que eles buscassem a representação por meio da fotografia. Claro está que a existência dessa agência das pessoas negras e pobres ligadas ao garimpo, em torno da fotografia no início do XX, em um estúdio de fotografia, é algo relevante e uma chave de leitura para esse tipo de registro.. No entanto, quando se trata do processo de legitimação do fotógrafo, por meio da difusão das suas imagens e da conformação de uma certa

¹⁹⁹ SANTOS, Dayse Lucide Silva. Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940. 2015, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁰ FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal, *op. cit.*, p. 21.

história acerca dele e da sua prática, é preciso examinar como essas histórias aparecem, e qual a função delas no processo de valoração do fotógrafo.

A ideia proposta por Ferraz acerca da presença negra, em específico, vai ao encontro do que investigou Sandra Koutsoukos em *Negros no estúdio do fotógrafo*²⁰¹, por meio da ideia de autorepresentação: “nas fotos de Chichico”, explica o curador, “os negros já libertos representam-se como se veem ou querem ser vistos.”, obedecendo a um “desejo íntimo de auto representação”²⁰². Cinco dos retratos de família em destaque na exposição, são compostos por pessoas negras retintas, como podemos ver nas figuras 11, 12 e 13, publicadas no livro *Chichico Alkmim fotógrafo*.

A discussão em torno das questões de raça nas fotografias, nesse âmbito, parece ter sido sistematizada pelo projeto do IMS, a partir do que identificamos. Instigante notar, sobre isso, a forma como esse aspecto percorre a entrevista que realizamos com Fernando Alkmim. A resposta sobre a ênfase do IMS na presença negra nas fotografias é retomada por diversas vezes ao longo da entrevista. Logo de início, Fernando elogia a curadoria de Ferraz, e afirma que foi perguntado por ele, quando do seu primeiro contato com os registros do fotógrafo, “perguntou porque isso era assim”²⁰³.

A entrevista segue e a conversa se encaminha para outros lugares, até que ele retoma o tópico:

E sobre o outro ponto que você me perguntou e eu esqueci de mencionar... sobre a presença do negro... das pessoas negras nas imagens dele. Então isso fica fácil de entender justamente pelo contexto da cidade de Diamantina. Então, Diamantina nessa época passava... ela foi um grande centro produtor de diamantes, foi a maior produtora de diamantes do mundo inteiro. Era o único lugar que produzia diamantes em grande quantidade... e tinha produções muito pequenas em outros lugares, na Índia, e dispersos aí pelo mundo, mas o grande volume de produção saía daquela região. Mas em 1867, em torno disso, foi descoberto o diamante na África do Sul, o que colocou no mundo então um grande volume de diamantes. E isso teve um impacto muito grande na região de Diamantina. A partir daí, continuou a mineração, mas foi... já era declinante, e declinou mais ainda. E na virada do século, muitas cidades mineiras aqui viveram um período de, vamos dizer assim... uma fase bem de declínio em todos os sentidos, de atividade econômica... então não tinham grandes movimentos mais. Mas a gente tem que pensar o seguinte, que Chichico nasceu dois ou três anos depois da abolição da escravatura, e a população de todas as cidades mineiras... se você for em Ouro Preto você vai ver isso, se você for em Diamantina você vai ver isso... a força de trabalho nesses locais era escrava né. Então, aquelas pessoas que vocês viram lá são de primeira geração. As primeiras fotos, pode ser inclusive, que tenha gente que era liberto pela lei do ventre livre... filhos de escravos, a primeira geração. E meu avô vinha de... a origem dele, como foi criado quando criança e aprendeu as letras, a escrever e a ler... morando em uma fazenda próxima à

²⁰¹ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* – Campinas, SP, 2006.

²⁰² FERRAZ, Eucanaã. *Diamante, vidro, cristal*, *op. cit.*, p. 18.

²⁰³ Burgi, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022, p. 12.

Diamantina que é em um local chamado São João da Chapada, que foi um centro mineiro muito grande. A fazenda chamava-se Carreté Mirim, era uma fazenda muito grande... e era de umas tias dele nessa época. E ele saiu de lá para vir para Diamantina para começar a trabalhar com fotografia. A população de São João da Chapada era assim 90%, se não for mais, toda ela negra... que era um distrito da cidade, uma área que tinha muita concentração de atividade de mineração. Então, foi em um período em que a presença da população negra era muito forte... e ainda é até hoje, mas mais naquela época, proporcionalmente. E aquelas pessoas lá são as pessoas da cidade mesmo. Como Diamantina é assim... como na minha infância e na minha adolescência... as pessoas que eram... tinham muitos comerciantes, muitos alfaiates, as mais variadas utilidades, pessoas financeiramente muito bem sucedidas... mas que dividiam. A população era dividida, era miscigenada ou descendente direto de escravos. E Diamantina tem, nesse sentido, uma história muito particular... você conhece a história de Chica da Silva, que já começa por aí. Que não foi nada disso que aparece no filme, mas ela foi uma senhora muito digna, lutou muito pela educação das filhas e dos filhos. Tinha um filho cientista... o primeiro paleontólogo do Brasil era filho dela. O primeiro cientista natural que funcionou por aqui era filho dela.²⁰⁴

A forma como o assunto é contornado ao longo da entrevista, deixa visível que pensar sobre isso, talvez por óbvio que pareça, diz mais sobre as leituras contemporâneas do que foi produzido pelo fotógrafo do que sobre a questão em si, naquele contexto do início do século XX. Leituras que nunca antes haviam ressaltado a presença negra de modo tão significativo, como observamos. Isso porque o IMS, na figura do seu curador, encontrou um contexto especialmente fértil para inscrever Alkmim em uma prática harmônica entre tradição e modernidade, da crítica acerca dos mecanismos que compõem o retrato pautada por uma ideia de não intervenção na imagem original, em pensar, ainda, uma síntese do Brasil e das suas contradições por meio daquelas fotografias, lançando luz sobre a composição racial brasileira a partir de uma perspectiva que é, antes de tudo, complexa, e permeada, em especial, pelo debate modernista.

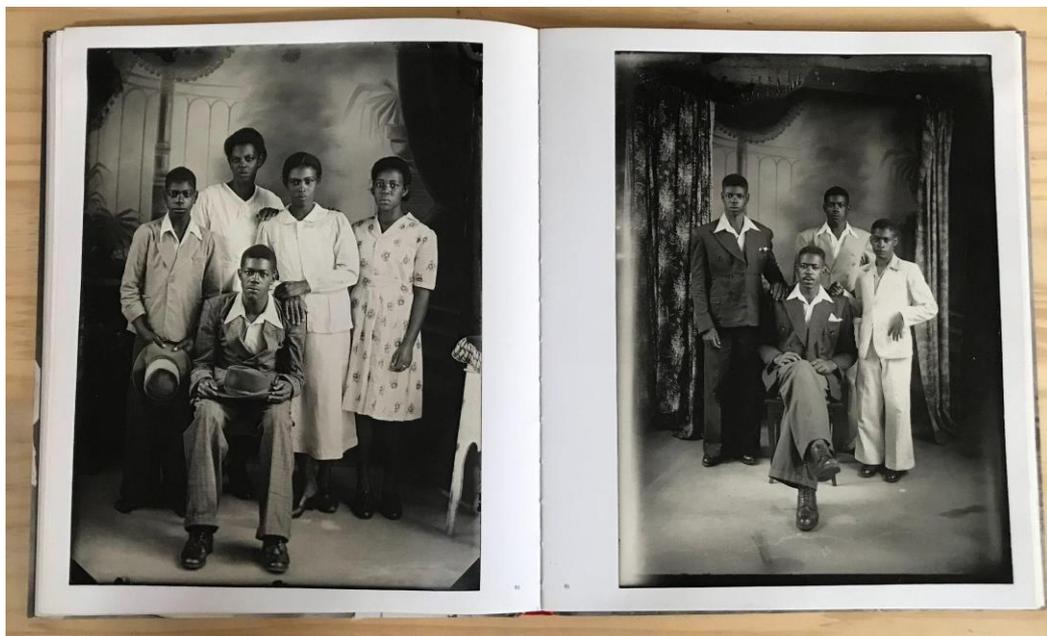
²⁰⁴ ALKMIM, Fernando [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, p.10.

Figura 11 - páginas do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*.



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, pgs. 76-77.

Figura 12 - páginas do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*.



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, págs. 82-83.

Figura 13 - páginas do livro *Chichico Alkmim, fotógrafo*.



Fonte: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017, p.81.

3.3. O público

As ideias que exploramos neste capítulo repercutem na apreensão do público em relação à exposição do Instituto. A forma como o IMS deu a ver o trabalho do fotógrafo, foi apropriada por quem passou pelas salas onde esteve *Chichico Alkmim, fotógrafo*, tanto do IMS Rio, quanto do IMS São Paulo e da Fundação Clóvis Salgado, em Minas Gerais.

Logo de início, é possível constatar que uma série de questões investigadas ao longo deste capítulo, aparecem nos textos que foram publicados em sites, blogs e revistas à época das inaugurações em cada um dos espaços mencionados. O que se destaca, como veremos, diz respeito à visibilidade da presença negra nas imagens, pautada sobretudo pela ideia, difundida pelo IMS, de que há um retrato do país sendo apreendido pelas lentes do fotógrafo.

Quando da inauguração da exposição no estado mineiro, por exemplo, o texto publicado em novembro de 2019 no site do jornal *Hoje em dia*, observa que “a diversidade da população de Diamantina na primeira metade do século 20 está literalmente retratada na exposição “Chichico Alkmim, Fotógrafo”²⁰⁵. Escrito pelo jornalista Bernardo Almeida, a publicação

²⁰⁵ ALMEIDA, Bernardo. Exposição reúne fotos de Chichico Alkmim no Palácio das Artes. In: Hoje em Dia, 2019. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/exposi%C3%A7%C3%A3o-re%C3%BAne-fotos-de-chichico-alkmim-no-pal%C3%A1cio-das-artes-1.755731>> . Acesso em 10 de set. 2022.

reforça, por meio de uma fala do curador, Eucanaã Ferraz, que os retratos eram encomendas dos moradores ao fotógrafo, e por isso não possuía “ambição artística”; no entanto, “ganham valor de arte enquanto registro de pessoas e costumes daquela época”, abrangendo “diferentes classes sociais e etnias que coabitavam uma Diamantina já vivendo a decadência do garimpo de diamantes”²⁰⁶. As escolhas do curador aparecem, ainda, como fonte de análise, como quando, na mesma matéria, se observa que ele escolheu as fotografias da exposição, dentro de um amplo conjunto, “pela beleza e pela variedade de feições, cabelos e peles representativos da riqueza étnica brasileira.”²⁰⁷.

Em outro texto, dessa vez publicado em um *blog* do site *Medium*, o qual divulga a exposição no Instituto paulista, inaugurada em 15 de abril de 2017, ressalta-se o fato de que Chichico “não se limitava a fotografia como arte, [mas] registrava casamentos, batizados, funerais, festas populares e religiosas”. A ideia corrobora a perspectiva de uma fotografia banal e cotidiana, que atesta a diversidade racial do país. Instigante constatar, ainda, que nesse caso, a “fotografia como arte” aparece como um “limite” que poderia restringir o fotógrafo; pelo contrário, a sua notoriedade, como já analisamos, reside justamente naquilo que tem de “vernacular”, daí decorre a sua importância histórica, artística e estética.

É possível observar, ainda, uma valorização de Chichico em relação a outros “fotógrafos da época”, que, no entanto, não são especificados:

Em suas fotografias, diferente dos fotógrafos da época, todos eram representados, negros, brancos, pobres, ricos, homens, mulheres, crianças, idosos, a fotografia representava algum tipo de igualdade entre os membros da comunidade.²⁰⁸

Mais uma vez, delimita-se uma espécie de função social do fotógrafo, pautada em uma certa ideia de *pioneirismo*, sobretudo no que se refere à (auto)representação da população negra e pobre. Em outra publicação no site da APPA, associação cultural de Belo Horizonte, destaca-se a trajetória do arquivo de Alkmim (que chegou em 2015 ao IMS), e os espaços por onde a exposição já havia passado depois da sua inauguração em 2017, no Rio de Janeiro.

A perspectiva que associa os retratos de Chichico a uma imagem de Brasil, também está presente em seu conteúdo, quando o texto avalia que “toda a beleza e força do retrato social

²⁰⁶ ALMEIDA, Bernardo. Exposição reúne fotos de Chichico Alkmim no Palácio das Artes, *op. cit.*

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ CORREA, Helena de Carvalho. Chichico Alkmim, fotógrafo. Disponível em:

<<https://medium.com/araet%C3%A1/chichico-alkmim-fot%C3%B3grafo-cee54ec1f451>>. Acesso em 14 de set. 2022.

brasileiro foram registradas pelo fotógrafo mineiro Francisco Augusto de Alkmim”²⁰⁹. Interessante observar que a programação do evento de inauguração, em Minas, contou com algumas atrações, como a apresentação da banda de choro Olho de Sogra, a atuação de fotógrafos lambe-lambe Roberto e Ronaldo Silva bem como a exibição do documentário *Terra deu, terra come*, de Rodrigo Siqueira.

Essas manifestações, é possível notar, aproximam ainda mais o fotógrafo de questões ligadas ao universo do que podemos identificar como cultura popular. Além disso, a escolha desse filme em específico, claro, não foi ao acaso. O texto ressalta que o seu próprio enredo, que conta a história de Pedro de Alexina, morador do quilombo do Quartel do Indaiá em Diamantina, é associado à trajetória de Chichico, posto que essa foi a “região onde Chichico Alkmim passou sua infância e juventude”. O curador é novamente mencionado, ao afirmar que “o longa [...] possui forte relação com a exposição e a preservação da memória de Diamantina e seus arredores.”²¹⁰.

O 13 de maio, aliás, data da inauguração de *Chichico Alkmim, fotógrafo*, no IMS Rio, não foi a única escolha de data que associava o exposto à abolição da escravatura e às questões de raça no país. De modo também proposital, a inauguração na Fundação Clóvis Salgado aconteceu em novembro de 2019, exatamente no mês em que se comemora o dia da Consciência Negra. O site da *Revista Museu*, nesse sentido, inscreve esse evento na esteira da programação que tem como objetivo celebrar essa data.²¹¹

O Blog do jornalista Juan Esteves, ainda, à propósito de divulgar, em 2017, a exposição no Rio e o livro publicado a partir dela, ressaltou a composição do livro, destacando os textos de Ferraz, do fotógrafo Pedro Karp Vasquez e dos historiadores Dayse Santos e Marcos Lobato Martins. Esteves avalia, a partir da análise dos historiadores, que “o fotógrafo não notou a dimensão do próprio trabalho, sociológica ou artisticamente falando”, sobretudo no que se refere à presença massiva da população negra em Diamantina e outros distritos mineiros por onde passou, como São João da Chapada, Caeté Mirim e Bocaiúva, por exemplo.

O trabalho do fotógrafo mineiro Assis Horta é associado ao de Chichico ao longo do texto, como acontece em algumas publicações. Os dois, de fato, possuem vínculos evidentes:

²⁰⁹ APPA, Exposição Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.appa.art.br/2019/11/04/exposicao-chichico-alkimim/>> Acesso em 18 de set. 2022.

²¹⁰ APPA, Exposição Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.appa.art.br/2019/11/04/exposicao-chichico-alkimim/>> Acesso em 18 de set. 2022

²¹¹ Revista Museu. 21/11/2019 - MG: Mês da Consciência Negra lembrado com atividades artísticas e culturais, 2019. Disponível em:

<<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/o-escriba/7543-21-11-2019-mg-mes-da-consciencia-negra-lembrado-com-atividades-artisticas-e-culturais.html>>. Acesso em 15 de set. 2022.

além de terem se conhecido em vida, ambos eram de Diamantina, fotografaram retratos para uso em documentação, como carteira de trabalho e título de eleitor (sendo o trabalho de Horta reconhecido por isso, e mais amplo em relação à quantidade desse tipo de registro). Na publicação, no entanto, o que se discute é uma ideia de *pioneirismo*, que parece resolvida por Esteves, ao mencionar Ferraz:

O paralelo inevitável com outro fotógrafo mineiro, Assis Horta, que também operava em Diamantina, hoje com 99 anos de idade, 32 anos mais jovem que Alkmim, que enxergou nos retratos datados para a então nova carteira de trabalho de 1943, uma fonte de renda. Ferraz lembra de seu pioneirismo ao dar um rosto ao trabalhador. Mas Chichico já atendia a classe trabalhadora há décadas, ampliando seus retratos para além da elite de Diamantina. Entretanto, enxergamos nitidamente afinidades entre os dois, no uso da luz, das composições e dos arranjos de fundo, em uma fotografia mais liberta.²¹²

A ênfase nos retratos, além disso, tal como conformada pelo IMS, constitui uma iniciativa que, como mencionamos anteriormente, aproxima o público da exposição. Podemos afirmar, nessa esteira, que isso não constitui uma iniciativa isolada no âmbito do Instituto. Recentemente, entre 2021 e 2022 a exposição com retratos do fotógrafo de Poços de Caldas, Limercy Forlin (1921-1986), investiu nesse mesmo elemento. No caso de Forlin, o IMS convocou, por meio de um *google forms* em seu site oficial, que se os visitantes da cidade que reconhecessem alguém (ou a si próprios) nas imagens, contactasse o Instituto, afirmando que estavam “em busca das lembranças trazidas pela exposição de Limercy Forlin para identificar as pessoas nos retratos.”²¹³.

Esse recurso foi explorado, inclusive, pela exposição *Paisagens humanas - paisagens urbanas*, organizada por Tibério França e Verônica Alkmim, em 2014, a partir de imagens que haviam sido publicadas no livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim*, onze anos antes. No vídeo divulgado para divulgar a exposição, além dos relatos da curadoria e de alguns familiares do fotógrafo, destaca-se a presença de duas irmãs gêmeas, Marta Maria e Maria Marta, que foram registradas no estúdio do fotógrafo de Diamantina ainda pequenas e cujo retrato está na contracapa do livro de 2005. No vídeo, elas relatam a emoção de se reconhecerem como parte da exposição.²¹⁴

²¹² ESTEVES, Juan. Chichico Alkmim > fotógrafo. In: Blog do Juan Esteves, 2017. Disponível em: <<https://blogdojuanestev.es.tumblr.com/post/160707229686/chichico-alkmin-fot%C3%B3grafo>> . Acesso em 18 de set. 2022.

²¹³ IMS. Retratos de Limercy Forlin: Um recorte na história de Poços de Caldas. IMS. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/limercy-forlin-ims-pocos/>> . Acesso em 15 de set. 2022.

²¹⁴ Exposição no Memorial: Chichico Alkmim: Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SIlp29Ij0WQ>>. Acesso em 20 de set. 2022.

A iniciativa do IMS de incorporar conjuntos que contenham o gênero retrato, até então, como observou Burgi, de certo modo marginalizado no acervo da Instituição, também refletiu-se na maneira como as exposições lidam com eles. Nesse âmbito, não é somente pelo reconhecimento do retratado como alguém que de fato se conhece, que a exposição promove identificações. Elas são mais amplas e configuram-se pela própria natureza do retrato e por escolhas curatoriais variadas em relação ao exposto.

Isso pode ser investigado, por exemplo, a partir do Instagram, rede social amplamente utilizada hoje cuja principal mídia vinculada é a fotografia. Nela, é possível identificar diversas publicações de pessoas que foram visitar *Chichico Alkmim, fotógrafo*, seja no IMS Rio ou nos outros espaços em que ficou exposto. Pessoas que postaram imagens suas na exposição, principalmente com os retratos expostos, compondo imagens divertidas que dão conta de aproximar o espectador e a pessoa retratada e lançam luz sobre as questões que aqui exploramos.

A usuária do Instagram @elida.mariaalmada, por exemplo, postou uma imagem sua no Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado, na primeira parte da exposição, ao lado de um retrato de Chichico, em que se vêem duas moças no estúdio do fotógrafo. O retrato, significativamente ampliado, gera a sensação de serem mulheres em tamanho real ao lado da espectadora (Figura 13).

Além disso, a imagem não é sustentada pela parede da exposição, mas pelo próprio suporte de madeira que a comporta, estando localizada no meio do recinto, aspecto que intensifica de modo significativo a sensação do público de se deparar com alguém. A espectadora aproxima-se da imagem e cria um novo retrato, onde ela e as mulheres de Diamantina aparecem lado a lado. Além disso, ela possui um corte de cabelo parecido com o das retratadas pelo fotógrafo mineiro, o que nos faz supor os motivos pelos quais escolheu justamente aquele retrato para registrar junto de si. A identificação entre os personagens e ela, assim, além de divulgar a exposição nas mídias sociais, parece gerar um novo registro (um retrato virtual), o qual lança luz sobre a forma como as pessoas se apropriaram dos registros do fotógrafo.

Figura 14



Fonte: Élidea (@alida.mariaalmada). Instagram, 5 de fevereiro de 2020.

Outra fotografia similar, publicada na conta @tecolemos, apresenta dois homens, visitantes da exposição, que só podemos ver da cintura para baixo. O que encobre a parte superior de seus corpos são dois retratos funcionais de Alkmim, em que os retratados, também homens, aparecem sentados. A sobreposição de seus rostos com os retratos gera a sensação de serem eles na fotografia, uma vez que a parte visível de seu próprio corpo (pernas e parte do braço) justapõe a parte visível do corpo dos retratados (tronco, cabeça e parte dos braços). Mais uma vez, o suporte escolhido pela curadoria para esse registro, não foi a parede, o que torna a fotografia do público possível. A mesma cena se repete no registro de outros visitantes, postados na mesma rede social.

Na imagem de @renata.tufano, que visitou a exposição no IMS paulista em 2018, por sua vez, uma mulher branca de cabelo cacheado simula a pose da moça negra retratada por Chichico, cujo cabelo é similar ao dela. No retrato, a moça posa com as mãos apoiadas no queixo e o cotovelo sobre uma mesa, que fazia parte da mobília utilizada para os retratos no estúdio, em gesto que é reproduzido pela espectadora da exposição. O suporte da imagem, uma peça de madeira que possui uma das partes vazadas, torna-se o cenário que possibilita essa

reprodução. Nesse sentido, é possível afirmar que não apenas o conteúdo das imagens (o retrato em si) é capaz de gerar a identificação esperada entre público e *obra*, mas o próprio suporte corrobora essa visão. A escolha por organizar diversos retratos longe das paredes das salas, desenvolve ainda um modelo que se distancia da ideia tradicional de exposição fotográfica.²¹⁵

Figura 15



Fonte: Teco Lemos (@tecolemos). *Exposição Chichico Alkmim....* Instagram, 9 de abril de 2018.

²¹⁵ KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA, 2006, p. 156.

Figura 16



Fonte: Renata Tufano Ho (@renata.tufano). Instagram, 25 de março de 2018.

Uma outra questão que vale ser ressaltada, além do mais, diz respeito à questão racial, em que pese os debates sobre quem frequenta o IMS em termos de raça e classe, no que se refere à falta de acesso da maior parte da população a espaços culturais como esse. No mesmo local escolhido por @renata.tufano, uma outra mulher criou um registro similar, postado em abril de 2018 no IMS São Paulo. Diferentemente da primeira, no entanto, ela é uma mulher negra e publicou na sua conta do Instagram, @elidayanaalexandrino, um retrato em que se vê ela própria ao lado de uma fotografia de Chichico Alkmim com três outros retratos (todos na mesma chapa).

O maior registro dessa chapa, no entanto, é da mulher negra, já mencionado, cujas mãos apoiam o rosto em uma mesa no estúdio. A usuária chega a mencionar, na legenda da publicação, o autor do registro que fez no IMS, @andrepointobispo, criando uma espécie inusitada de coautoria, ou ainda, um retrato inédito a partir do retrato do fotógrafo mineiro.

Além de aproximar a sua imagem ao da moça registrada por Alkmim, na legenda ela ressalta a qualidade do trabalho de Chichico, afirmando que pôde se ver “dentro de muitos olhos em especial de mulheres, crianças e homens negros”:

Sabendo que imagens de negros sempre estão vinculadas à escravidão, Chichico Alkmim possibilita um novo olhar e cria com afeto retratos de uma época, de uma gente e de um lugar que hoje existe na memória e no tempo espaço da fotografia.²¹⁶

No intagram de @cidocanogueira, ainda, podemos ver a imagem, de 2017, registrada na exposição do Rio, em que se vê uma mulher negra posada ao lado do retrato ampliado de um jovem negro, o qual compõe a primeira sala da exposição. A moça parece reproduzir o discreto sorriso do retratado por Chichico.

Em outra imagem, de @carolruas, vemos um recorte da fotografia que abre a exposição, da família branca ao centro e o extracampo à mostra. A usuária enfoca justamente a parte esquerda da imagem, em que se vê a menina negra ao fundo, e o bebê branco no colo do pai. Na legenda, a usuária escreveu “infâncias”, em uma alusão às diferenças profundas que configuram a vida dos dois retratados. Uma nova imagem surge, assim, do recorte da anterior. Algo relevante, nesse sentido, refere-se ao modo como o olhar crítico proposto pela própria exposição em relação aos retratos é interpretado e ampliado pelo público.

A produção de novos retratos que redefinem os originais aparece como marca da apropriação do público em relação ao exposto. Algo promovido pela disposição dos materiais, pela ênfase no retrato e na relação dos retratados com uma imagem do país, e pelos suportes e dimensões utilizadas. Nesse âmbito, a exposição de Alkmim, e o próprio investimento do Instituto em relação ao gênero retrato, pode também reconfigurar a relação entre o público e as exposições de fotografia que promove.

Em uma publicação, ainda, no site da revista de poesia *Modo de usar &co*, editada por Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck, encontramos uma imagem de Chichico que estava presente na exposição do IMS. Nela, vemos a utilização da técnica que agrupava vários retratos em uma mesma chapa: uma criança, uma senhora e um senhor negros dividem o espaço na chapa de vidro, mas não sabemos se existe qualquer relação entre eles.

Curioso observar que essa imagem foi mobilizada, no site da revista, para iniciar uma sessão denominada Poemas brasileiros no Dia da Consciência Negra²¹⁷ (Figura 19). Os poemas que se seguem são de Cruz e Sousa, Ricardo Aleixo, Miriam Alves, Conceição Evaristo, Livia Natália, dentre outros. A sessão conta ainda com músicas de Cartola, Sabotage e Nega Gizza.

²¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bh3y616BB5J/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em 11 set. de 2022.

²¹⁷ Revista *Modo de usar&co* Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/11/os-brasileiros-negros.html>>. Acesso em 08 out. 2022.

O retrato de Alkmim foi referenciado, na legenda, da seguinte maneira: *imagens do ateliê fotográfico de Chichico Alkmim (1886-1978)*.

Instigante refletir sobre o fato de que, dentre tantos autores, cantores, escritores negros que a revista celebra no dia 20 de novembro, o que acaba por ressaltar com a escolha do retrato de Chichico, claro, não é a raça do fotógrafo (embora essa questão seja fruto de ambiguidades, uma vez que a revista não menciona o fato de que Chichico era um homem branco), mas as pessoas retratadas na imagem. Mais uma vez, a função de identificação entre quem observa o retrato e o retratado, parece se cumprir. Nesse âmbito, aquilo que foi produzido por Alkmim, e exposto ao público pela intervenção curatorial e institucional do IMS (e o que foi feito disso por meio da apropriação do público, como observamos em variadas manifestações), também diz respeito às questões contemporâneas de raça.

Figura 17



Fonte: Elidayana Alexandrino (@elidayanaalexandrino). Instagram, 14 de abril de 2018.

Figura 18



Fonte: cidacanogueira (@cidacanogueira). Instagram, 8 de junho de 2017.

Figura 19



Fonte: Carolina Ruas (@carolruas). Instagram, 30 de março de 2018.

Considerações finais

À luz do que foi exposto, consideramos ter sido possível investigar, por meio do projeto específico de incorporação e divulgação do conjunto de Alkmim pelo IMS, questões referentes à fotografia e o espaço público, ao agenciamento da fotografia por espaços culturais e o museu, à relação entre fotografia e público, e aos discursos que legitimam determinado fotógrafo e arquivo no espaço público.

A dimensão pública do arquivo de Alkmim, nesse sentido, torna-se um estudo de caso importante, além do mais, para refletirmos sobre a atuação do IMS hoje, tanto no que se refere ao projeto de valorização do gênero *retrato* (que se expressa nas incorporações do Instituto), às formas como as exposições pretendem aproximar o público e a *obra*, quanto à maneira como os arquivos são repensados, visibilizados e apropriados à luz de debates contemporâneos (como os de raça e classe, por exemplo). Ou ainda, para mencionar a provocativa afirmação de Rosalind Krauss, foi possível observar, de diversas formas, que “as fotografias reagem tal como se lhes pede”²¹⁸.

Sobre a atuação do IMS, hoje, ainda vale notar que o Instituto tem assumido, sobretudo nos últimos anos, uma certa função política, a qual se manifesta nas exposições e escolhas institucionais no geral. A exposição *Claudia Andujar — a luta Yanomami*, por exemplo, que ficou disponível para visita entre 2018 e 2019, primeiramente na sede de São Paulo e depois, no espaço do Rio de Janeiro, explorou de modo combativo a atuação do presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018, em relação aos povos indígenas, a demarcação de terras e a luta pela sobrevivência em meio à invasões ilegais à terra indígena.²¹⁹

Além disso, é preciso ressaltar que o Instituto possui hoje uma área dedicada à inclusão e diversidade, coordenada por Viviana Santiago. O fomento a esse tipo de atuação parece tentar lidar com críticas feitas à instituição, no que se refere ao acesso de parte da população e a forma como o próprio órgão incentiva e promove reflexões internas sobre raça e gênero, sobretudo quando contrata funcionários ou convida especialistas em determinado tema para um evento, por exemplo.

Essas questões, claro, comportam uma série de tensões e nuances dentro da própria instituição. O modo como ela se projeta publicamente, nesse âmbito, por meio das exposições,

²¹⁸ KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: *Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA, 2006, p. 158.

²¹⁹ IMS. *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>> . Acesso em 29 set. de 2022.

incorporações de arquivos, textos oficiais, eventos que promove, enfim, parece ser conformado pela relação com o público, cujas demandas também pressionam a instituição de diferentes maneiras, forjando uma relação complexa a qual define a face pública do órgão hoje, e sobre a qual, a partir do caso específico da incorporação e divulgação do arquivo do fotógrafo Chichico Alkmim, pretendemos investigar.

Bibliografia

Fontes

ALKMIM, Fernando. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 14 out. 2020.

ALKMIM, Verônica. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo, out. de 2020.

ALKMIM, Verônica. SOUSA, Flander de (orgs). O eterno olhar de Chichico Alkmim. Belo Horizonte: Editora B, 2005.

APPA. Exposição Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.appa.art.br/2019/11/04/exposicao-chichico-alkmim/>> Acesso em 18 de set. 2022.

BH Eventos. Exposição:Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas de Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.bheventos.com.br/evento/02-06-2014-exposicao-paisagens-humanas-paisagens-urbanas-de-chichico-alkmim>>. Acesso em: 08 de ago 2021

BURGI, Sérgio. *A fotografia no IMS*. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BURGI, Sérgio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 28 jun. 2022.

BURGI, Sérgio. Vida real nas Gerais. [Entrevista concedida a] Nani Rubim. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vida-real-nas-gerais-ims-recebe-acervo-de-chichico-alkmin-18399071>>. Acesso em: 02 ago. de 2020.

CORREA, Helena de Carvalho. Chichico Alkmim, fotógrafo. Disponível em: <<https://medium.com/araet%C3%A1/chichico-alkmim-fot%C3%B3grafo-cee54ec1f451>>. Acesso em 14 de set. 2022.

Equipe IMS. *Apresentação Chichico Alkmim*. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-chichico-alkmim/>> Acesso em: 20 jul. de 2021.

Equipe IMS. O resgate de Chichico Alkmim. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 22 de dez. 2015, Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-resgate-de-chichico-alkmim>>. Acesso em 29 jul

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

Entrevista concedida à Rede Minas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dfKZidzcArE>>. Acesso em 25 jul. de 2020.

ESTEVEES, Juan. Chichico Alkmim > fotógrafo. In: Blog do Juan Esteves, 2017. Disponível em: <<https://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/160707229686/chichico-alkmin-fot%C3%B3grafo>> . Acesso em 18 de set. 2022.

Exposição:Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas de Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://www.bheventos.com.br/evento/02-06-2014-exposicao-paisagens-humanas-paisagens-urbanas-de-chichico-alkmim>> Acesso em 12 de set. 2022.

Exposição no Memorial: Chichico Alkmim: Paisagens Humanas - Paisagens Urbanas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SIlp29Ij0WQ>>. Acesso em 20 de set. 2022.

IMS. Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-chichico-alkmim/>> Acesso em 15 set. de 2022.

IMS. Exposições/ Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicoes-historico/rio-de-janeiro/>>. Acesso em 27 set 2020.

IMS. Festival ZUM 2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/festival-zum-2020/>>. Acesso em 29 set. 2021.

IMS. Martin Chambi. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-martin-chambi/>> . Acesso em 29 set. 2021.

IMS. O acervo fotográfico no IMS, com Sérgio Burgi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u29w72z_b5U> Acesso em: 22 set 2021.

IMS. Retratos de Limercy Forlin: Um recorte na história de Poços de Caldas. IMS. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/limercy-forlin-ims-pocos/>> . Acesso em 15 de set. 2022.

MONAQUESI, Juliana. MIS revela as Gerais de ontem e hoje. Folha de São Paulo. São Paulo, 18 de Julho de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac18079903.htm>> Acesso em 04 ago. 2021.

MOYLE, Gabriella Vieira. Pesquisa ao acervo de Chichico Alkmim. Mensagem recebida por e-mail em 24 jun. de 2020.

PINHEIRO, Flávio. [Entrevista concedida a] Bruna Gonçalves de Araujo. 31 de maio de 2022, p. 3

PINHEIRO, Flávio. *Sobre o IMS*. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em 21 jun. 2022.

Modo de usar&co Disponível em> <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/11/os-brasileanos-negros.html>>. Acesso em 08 out. 2022.

Revista Museu. 21/11/2019 - MG: *Mês da Consciência Negra lembrado com atividades artísticas e culturais, 2019*. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/o-escriba/7543-21-11-2019-mg-mes-da-consciencia-negra-lembrado-com-atividades-artisticas-e-culturais.html>>. Acesso em 15 de set. 2022

RUBIM, Nani. A cara do país nos estúdios de fotografia. *Por dentro dos acervos*, IMS. 20 de julho de 2021 Disponível em

SANTOS, Dayse Lúcida Santos, *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.*

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. “The Museum as a Way of Seeing”, in Karp, I and Levine, S D (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: The Smithsonian Press), pp 25–32.

BELLOTO, Heloíse Liberalli. *Arquivo - estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

BOWKER, C. Geoffrey. STAR, Susan Leigh. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999. Disponível em: <<https://pzwiki.wdka.nl/mw-mediadesign/images/a/ae/Sorting1999.pdf>>. Acesso em 20 ago. de 2022.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez 2008.

_____. *Metamorfoses da fotografia: entre o moderno e o contemporâneo*. In: MAM, 70, 1948-2018. São Paulo: MAM: MAC USP. p. 41-54, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/38238960/Metamorfoses_da_fotografia_entre_o_moderno_e_o_contempor%C3%A2neo_pdf>. Acesso em 24 ago. 2022.

COSTA, Helouise. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus, *ANAI DO MUSEU PAULISTA*, São Paulo, Nova Série, vol. 29, p. 1-34. e15, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354/172049>> . Acesso em 28 mar. de 2022.

COOK, Terry. *O conceito de fundo arquivístico: teoria, descrição e proveniência na era pós custodial*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/arquivos%20pdf/lancamentos-1/conceito_de_fundo.pdf. Acesso em 03 mar. 2021.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.12.

DIDI-HUBERMAN, George. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77

DOBRAŃSKY. A legitimação da fotografia no Museu de Arte: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia. Tese de doutorado — Instituto de Artes, Universidades Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008

DRYANSKY, Larisa. Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine? *Études photographiques*, Paris, n. 21, p. 74-93, déc. 2007. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/1082>> Acesso em 17 set. 2021.

EDWARDS, Elisabeth. Location, Location: A polemic on photographs and institutional practices. In: *Science Museum Group Journal*, 2017.

_____. Photographs: Material Form and the Dynamic Archive. In: Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/2540949/Photographs_Material_Form_and_the_Dynamic_Archive>. Acesso em 20 de set. 2022.

_____. Facing History. In: WOLF, Herta (org.). Aufzeigen oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens. . pp 305-26. Disponível em: <https://www.academia.edu/34363133/Facing_History_pdf>. Acesso em 15 ago. de 2022.

FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. . São Paulo: EDUSP, 2008.. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/002726308>>. Acesso em: 10 set. 2022.

_____. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/002981197>>. Acesso em: 09 set. de 2022.

FERRAZ, Eucanaã. Diamante, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã. (org.). *Chichico Alkmim, fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7964>> . Acesso em 202 ago 2021.

_____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, v. 8 n. 12 (2006). Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>> Acesso em 20 jul. 2021.

KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* – Campinas, SP, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gili SA: Barcelona, 2002.

_____. Os espaços discursivos da fotografia. In: *Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA, 2006.

MAGALHÃES, Angela e PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da mídia*, v.2, n.2, 2013, p. 16. Disponível em: <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056>>. Acesso em 22 jul. 2021.

_____. *Poses e flagrantes : ensaios sobre história e fotografia*. Rio de Janeiro; Eduff, 2008, p.73. Disponível em: < <http://www.eduff.uff.br/index.php/livros/589-poses-e-flagrantes-ensaios-sobre-historia-e-fotografia>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico . *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. DOI: 10.1590/S0101-47141994000100002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 10 set.. 2022.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 28. Disponível em: < [2003r/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/?format=pdf&lang=pt](https://www.revistas.usp.br/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/?format=pdf&lang=pt)> Acesso em 28 jul 2020.

MITCHELL, W. J. T.. *What pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

PHILLIPS, Christopher. The Judgment Seat of Photography. In: *The MIT Press*. October, Vol. 22, pp. 27-63, 1982.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

ROCHA, Claudia Regina Alves da. Da pinacoteca ao museu: historicizando processos museológicos. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-13022015-104640/pt-br.php>. Acesso em 20 ago. 2021.

ROMA, Bruno de Andrea. *Fotografia em regime de arquivo: das atribuições de valor à atribuição de sentido*, 2020. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ROSENGARTEN, Ruth. *Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea*. Lisboa, Portugal: Coleção Bernardo, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/22874208/Entre_mem%C3%B3ria_e_documento_a_viragem_arquiv%C3%ADstica_na_arte_contempor%C3%A2nea. Acesso em 08 ago. 2022.

SANTOS, Dayse Lúcida Santos, *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 73-134. jul.-dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/tTWDgxxvRKRBYkMwcPZhM6Px/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 15 jul. 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Anexos:

Transcrição da entrevista com Fernando Flecha de Alkmim. Entrevista concedida a Bruna Gonçalves de Araujo.

Fernando Alkmim é geólogo e professor da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto); é neto de Chichico Alkmim, e assim como Verônica, participou do processo de negociação com o IMS.

[primeira pergunta - a partir do minuto 1:51]

Bruna: A primeira pergunta que eu coloquei aqui era para você me contar um pouco das suas memórias em relação ao Chichico. Uma pergunta mais aberta mesmo, o que você lembra em relação à prática fotográfica dele, a relação dele com a câmera, enfim... o que você lembra?

Fernando: Olha, eu vou te dizer uma coisa que aparentemente é até estranha, porque eu convivi muito com o meu avô. Desde pequeno eu fui muito chegado a ele. Eu morei em Diamantina até os dezoito anos, e ele morreu em 1978, já tinha quase cinco anos que eu tinha saído de lá. Mas nesses anos... presumo que quando eu tinha quatorze ou treze anos, invariavelmente aos domingos eu almoçava com ele, na casa dele. O meu programa dominical era ir para a casa dele e assistir televisão, porque na minha casa não tinha televisão. Ele era uma pessoa muito chegada em novidades tecnológicas em todos os sentidos, então o irmão dele providenciou para ele, há muito tempo atrás, um super rádio, muito potente, que na época da guerra, inclusive, pelo que eu sei, reunia todos os estrangeiros lá de Diamantina... iam para a casa dele escutar esse rádio que tinha notícias da Europa e tudo mais. E depois, no advento da televisão, quando a televisão começou, foi uma das primeiras casas da cidade que teve uma televisão também. Então o meu programa era ir para a casa dele almoçar e depois do almoço a gente assistia televisão juntos... eram umas séries, umas coisas assim que a gente via... umas peças de teatro, um negócio muito primitivo assim [risadas].

[pausa] Eu falei com você que, um traço da personalidade dele, é que ele era muito antenado para todas as novidades tecnológicas, científicas... era um leitor dessas coisas, muito curioso sobre isso. E ele teve então, num primeiro momento, um rádio que era importante até na cidade, e depois a televisão. O irmão dele, que era um político conhecido chamado Zé Maria de Alkmim, que você já deve ter ouvido falar, que providenciou para ele tanto esse rádio quanto a televisão. Mas enfim... ele gostava muito de contar histórias e tudo, e a gente ficava lá depois do almoço

aos domingos, e ele contava histórias das viagens que ele fazia quando ele era mais moço. Me contou várias dessas epopéias que era sair da cidade dele, que era Bocaiúva, cruzar todo o sertão... os sertões gerais de Minas, o sertão Murucuaia mesmo... aquela região que é o cenário do Grande Sertão Veredas, e descer e chegar até Goiás. Imagina, ele ia de Minas Gerais para a Bahia e cruzava o Chapadão do Urucuaia, e descia lá em Goiás... e ia, normalmente, fazendo trocas e negócios no meio do caminho. Inclusive, eu doeí para o Instituto Moreira Salles uma caderneta dele que nós achamos, e que tem uma dessas viagens com as anotações dele vendendo jóias na viagem, e com o trajeto dela todo lá. Então, ele contava vários acontecimentos e histórias e gostava muito disso. Mas em momento algum nesse tempo todo a gente conversou sobre fotografia [risadas]... por incrível que pareça [risadas]... esse é o lado chocante. Nunca tratamos... eu acho que uma vez só, eu vi ele falar alguma coisa de fotografia. Foi, primeiro... ele tinha assinatura de todas as revistas: O Cruzeiro, Manchete... que eram revistas magazines, ilustradas com muita fotografia na época e ele criticava muito as fotografias como elas estavam lá. Ele dizia “isso não está bom não, eles usam essa luz relâmpago”, ele chamava o flash de luz relâmpago, “essa luz relâmpago que eles usaram aí está”, na linguagem dele, “deixando as pessoas chapadas”, vamos dizer assim. Acho que foi a única coisa que eu o vi falar sobre fotografia. E nesse tempo todo ele já não fotografava mais. Foi quando eu nasci, mais ou menos, que ele parou... ou um pouquinho antes. Eu nasci em 1955, e ele parou, eu acho, nos anos 52/53, por aí. E todo o acervo dele ficava no porão da casa... onde era o laboratório fotográfico dele. Então, a casa era um sobrado de dois andares, e é ainda, está lá até hoje do mesmo jeito que ele deixou, não teve reforma nenhuma na casa. A parte de baixo é um porão, que tem uns quatro ou cinco cômodos diferentes... um era um laboratório que ficava a vidraçaria, os químicos, os produtos químicos como um todo; o outro era uma sala que ele recebia as pessoas presumivelmente para entregar o material, que era onde ficavam esses negativos em umas prateleiras... e eles não eram organizados não, não tinha nenhuma organização. Ele devia ter na cabeça tudo... saber de tudo, mas eu só me lembro de ver aquela estante com aquelas pilhas e pilhas de vidro, que eram aquelas chapas de vidro. E nessa época...

Bruna: Desculpa... e ali também ficava o estúdio, não é?

Fernando: Não, o estúdio ficava na parte de cima da casa. Tem um lugar que ele chamava... o nome que ele dava a esse estúdio era ateliê... “esse é o meu ateliê de trabalho”... e esse ateliê está lá do mesmo jeito, com exceção dos artifícios que ele utilizava para administrar a luz. Ele tinha umas telhas de vidro e uma série de panos que ele movia nas janelas... ele [o ateliê] é muito bem iluminado, tem quatro janelas que dão para o nascente, e uma outra janela de fundo que dá para o poente. E ele movia esses panos nas janelas e no teto e conseguia a luz que ele

precisava para fotografar. E a gente reconhece muito bem que tudo lá está do mesmo jeito... está inclusive em uma situação meio ruim agora porque a casa está desocupada e em condições não muito boas... porque nas fotos, que inclusive foram reproduzidas no livro que o Eucanaã preparou, a gente reconhece uma viga de madeira lá atrás e ela está lá até hoje, então a gente sabe que foi lá. Então esse era o ateliê dele, onde ele fazia as montagens para que as pessoas posassem, e esse posar tinha lá todos os artifícios que ele fazia. Mas eu nunca conversei com ele sobre fotografia... através de terceiros, uns primos meus ou uma pessoa muito importante aqui de Belo Horizonte, que é o jornalista chamado João Paulo Cunha, que frequentou muito a casa dele quando ele era adolescente e ia com uns primos meus lá para Diamantina... para esse João Paulo ele andou mostrando umas fotografias nos negativos. E mostraram para ele como recitavam os sonetos também. Nosso negócio era história e grandes silêncios... nós ficávamos juntos sem falar nada um com o outro um tempão [risadas]... também era assim, um pacto silencioso. Mas a gente se encontrava todos os domingos. E isso era da personalidade dele... era uma pessoa extremamente sofisticada no ponto de vista do que ele pensava, das suas ações, falava muito bem, se expressava muito bem... extremamente simples, uma pessoa muito humilde... não mostrava o que ele era, na grandeza que ele era não só como pessoa, mas também como artista. Tanto é que tudo isso que foi revelado posteriormente, quando a gente viu essas fotos, a gente jamais imaginava que a qualidade daqueles negativos é o que é. Nem pensava nisso, não sabia de nada... é um tesouro que foi descoberto, vamos dizer assim.

Bruna: A gente pode até entrar nesse “tesouro que foi descoberto”, a partir desse momento posterior... mas eu achei interessante porque você falou que vocês não conversaram diretamente sobre fotografia mas a fotografia aparece em muitos momentos da sua narrativa. Nas novidades tecnológicas... a fotografia entraria. Eu estou estudando esse início dele, de interesse pela fotografia no século XX, em que a fotografia não era tão popular no interior do Brasil, então... acho que faz parte desse interesse dele pelas novidades tecnológicas... ele se interessava por essa tecnologia que é a fotografia, e em relação ao Cruzeiro e à Manchete é maravilhoso... que foram as primeiras revistas a trazerem fotografias. Então é muito expressivo, realmente, que ele tinha um olhar muito apurado.

Fernando: É... ele tinha uma série de outras revistas também que, antes de existir Cruzeiro, Manchete e essas coisas todas, que era muito no início, lá por volta de 1920, até um pouco antes, 1914 até 20 e um pouco depois... até os anos 1930 tinha uma série de revistas que era comum às pessoas que tinham um certo interesse, seja comercial ou literário, que era um negócio chamado almanaque. E tem umas outras revistas que meu pai, em uma entrevista, mencionava. Não sei se era uma revista que se chamava Para Todos... umas coisas assim, que

vinham do Rio de Janeiro e eram vendidas em Diamantina, e ele comprava. Porque as senhoras e o pessoal todo queria estar por dentro da moda para se vestir e se deixar fotografar. Então, ele tinha essas revistas todas também.

Bruna: Só uma última coisa que eu lembrei... eu li uma dissertação sobre o Assis Horta... não sei se você chegou a conhecer... que morava em Diamantina... e em uma entrevista o filho dele conta para o pesquisador que fez a dissertação sobre ele, que quando ele encontrava o Chichico eles nunca falavam sobre fotografia também [risadas]... embora ele considerasse o Chichico o mestre dele.

Fernando: Inclusive o meu avô tem... estava na exposição... tem uma fotografia dele junto com o Assis muito jovem. E esse Assis foi amigo do meu pai, conviveu com o meu pai por um tempo e era mais ou menos da mesma idade do meu pai, um pouco mais velho. E eles eram contemporâneos, foram amigos na adolescência e tudo. E meu avô inclusive deu para ele muitos negativos que não estão no acervo. Segundo a gente sabe, muitos externos, fotografias externas... alguém já me disse “o melhor de Chichico externo está com Assis Horta”... e a gente nunca teve a oportunidade de nem sequer conversar com seu Assis para ver se ele poderia... por razões das mais variadas nunca deu certo, para incorporar isso no acervo. Não sei também o quão grande é esse número, mas eu sei que ele tem muitas chapas em vidro... a família hoje, porque o seu Assis já faleceu.

[segunda pergunta - a partir de 16:16]

Bruna: Bom, então vamos falar um pouquinho sobre o que você falou no final, a “descoberta desse tesouro”... então, posterior efetivamente a 78... você falou que os negativos ficavam nessas prateleiras, nessa sala que ficava no porão da casa... só uma última coisa que eu não sei se você chegou a mencionar...o Chichico ia frequentemente ver esse acervo? Higienizar? Como funcionava essa relação dele com o acervo nesses anos [incompreensível] que ele já tinha se aposentado?

Fernando: Não que eu saiba. Era meio deixado lá. Eu me lembro de ver isso com muitas teias de aranhas, naquelas caixas, naqueles negativos... Eu sei que, como eu te falei, para algumas pessoas ele mostrava esses negativos. E se eu não me engano, eu até contei para o Eucanaã, isso foi o meu pai que me contou... numa época de uma grande dificuldade... que a vida de um fotógrafo no interior você imagina né, e as pessoas que iam fotografar com ele não tinham dinheiro, então muitas vezes pagavam com uma galinha, uma bacia de verduras, de ovos... ele fez uma fotografia de umas famílias lá e deram para ele um pilão, tinham essas coisas assim, de interior mesmo. Então tanto os clientes quanto ele vivia no limite das possibilidades ali... e

teve uma época que ele precisou fazer uma reforma na casa, então ele usou muitos negativos, que eu acho que ele não queria mais, e limpou totalmente a emulsão deles e fez os vidros da casa desses negativos, que estão lá até hoje. As chapas de vidro alemães, que eram importadas, ou eram da América do Norte ou alemães, foram usadas para fazer o vidro das janelas. Então, você pode ver se um dia for lá nessa casa... a casa você olha e o vidro é fininho, e as janelas são dessas de subir e descer como em casa colonial antiga, e a divisão dos vidros é muito pequena, justamente para dar sustentação porque o vidro é muito fino. Eram todos negativos.

Bruna: Incrível. Você falou da casa... tem algum tipo de visita à casa?

Fernando: Não. A casa é da nossa família. Nós temos um problema... estamos com uma questão de inventário para resolver, porque nem Chichico nem os antepassados não fizeram os inventários. Até a minha tia falecer, a uns anos atrás, aí sim que nós tivemos que tomar providência nisso tudo. E a casa está lá fechada. Para alguém morar lá precisaria fazer uma reforma muito grande e tem que desembolar esse negócio, primeiro, do inventário para a gente ver o que vai fazer.

Bruna: Entendo. Porque pensando em termos de patrimônio né, na memória dele...

Fernando: É... isso me perturba vinte e quatro horas por dia... como não é uma coisa que só pertence a mim é um negócio complicado. Família e essas coisas são complexas.

Bruna: Entendo. Uma última coisa Fernando, antes da gente voltar para o roteiro... você falou sobre as chapas que vinham de fora, dos EUA, você sabe exatamente de onde vinham e se o Chichico comprava no Rio? Ele tinha costume de viajar para o Rio ou se ele conseguia comprar em Minas mesmo?

Fernando: Eu acho que ele encomendava isso de alguma forma. Em Diamantina tinha também um outro fotógrafo que chamava-se... o primeiro nome dele eu não sei... Verneck, e que tinha talvez mais contatos e possivelmente vendia. Mas lá no Instituto Moreira Salles, a gente passou para eles várias caixas de negativos vazias, então a gente vê lá Kodak... ele já chegou a fotografar com o negativo da Kodak... tinham muitos [nome incompreensível 20:56], que era uma outra firma que fabricava produtos fotográficos... e tem também os catálogos de compra que estavam juntos, e a gente passou também, e tem lá as casas onde no Rio de Janeiro vendiam. Eu presumo que era por encomenda que ele conseguia, a partir daqui de Belo Horizonte.

Bruna: É, eu já li sobre esse Verneck, que tinha uma retribuição em Minas, especialmente em Diamantina.

Fernando: Isso.

Bruna: Eu não consegui ter acesso a todo o acervo por causa da pandemia... eu cheguei a começar a olhar as fotos mas quando eu estava começando a fazer esse mapeamento mais

profundamente a pandemia chegou e o IMS fechou, e só daqui a pouco que eu vou conseguir voltar a pesquisar lá...

Fernando: E também os catálogos você pode ver, provavelmente ele adquiria por encomenda... através desses catálogos. Não tem muitos, só tem um ou dois, mas é o suficiente para você ver o caminho da compra dos produtos.

Bruna: Para ver o itinerário né. Ele não chegou a viajar para fora não né? Você sabe disso? Para a Europa?

Fernando: Não. Ele esteve no Rio de Janeiro... e inclusive também está no acervo... ele foi ao Rio consultar, fazer outras coisas, comprar coisas e etc, andou pelo Rio de Janeiro umas duas ou três vezes e em uma delas ele consultou-se com o doutor Miguel Couto. Que deu nome ao Hospital Miguel Couto. Tem uma receita do Miguel Couto... uma receita médica que eu coloquei junto... está lá no acervo.

[terceira pergunta - a partir de 22:58]

Bruna: Bom, a gente já falou um pouquinho sobre esse acervo... você não sabe exatamente como ele organizava, e parece que nem organizava né.

Fernando: Não... eu não tenho a mínima noção.

Bruna: É, e talvez [incompreensível 23:10]... nem tenha muito critério. Bom, acho que a gente pode passar um pouco agora para a questão da Fevale né, esse percurso. Depois que o Chichico morreu, como foi esse percurso com a família? Como foi esse processo de vocês tirarem esse acervo, de vocês decidirem divulgar esse acervo? Eu vi que de acordo com a [incompreensível], ele morre em 78, e nos anos 80 já tem uma primeira exposição desse acervo. E alguns anos depois, ele já entra na Fevale. Deixa só eu confirmar aqui...

Fernando: Isso, nos anos 2000 se eu não me engano ele entra na Fevale né.

Bruna: É... nos anos 80... 78/80 o acervo dele é exposto pela primeira vez no centro de documentação e pesquisa da Casa da Cultura de Diamantina, pela UFMG. Em 98 os negativos entram na Fevale. Eu queria saber mais ou menos como foi esse processo de decidir divulgar o acervo, de decidir que ele entraria num arquivo pela primeira vez.

Fernando: Perfeito. Isso começou... você certamente já ouviu falar no festival de inverno da UFMG né. Esse festival era um grande acontecimento que era sediado em Ouro Preto, e é um marco importante da cultura nacional, mineira, porque era um centro de convergência dos melhores artistas, com programação espetacular. Depois esse festival migrou para Diamantina, a UFMG passou a organizar esse festival lá. E não sei se foi na primeira ou na segunda edição do festival lá, que aconteceu em 1981 ou 82, em um desses dois anos, uma iniciativa de um

grupo lá de uma das oficinas do festival, era... eu não sei exatamente como ela foi formulada na forma de um título, mas era algo assim: vamos descobrir o que há na memória de Diamantina, guardada nas casas... qualquer coisa assim... então várias pessoas que eram participantes desse festival, começaram a escarafunchar o que tinha na cidade de interessante... uma espécie de um resgate da memória reclusa que estava nas residências de Diamantina. E o meu irmão é professor de História... era professor, já se aposentou... Paulo Francisco, a gente chama de Quico. Ele participou da elaboração daquele livro com a Verônica, que a Verônica organizou. Então ele era integrado lá na equipe que reorganizou o festival, e eu não sei se ele participou exatamente dessa oficina... porque eu fiquei um tempo fora do Brasil e nessa época eu não estava aqui... então, ele falou com o pessoal “meu avô tem esse acervo e tudo, ele já faleceu, a gente podia fazer uma organização disso, limpar esse troço todo”. E quando eles começaram a olhar, os negativos estavam em excelente qualidade em relação ao que eles esperavam, porque estavam lá nesse porão... “isso tem um valor muito grande, vamos arrumar isso”. E começou aí, o start foi aí. E, depois, o próprio pessoal da UFMG do festival de inverno colaborou muito para a limpeza e organização... uma primeira organização do acervo, quer dizer, guardá-los com invólucro de um papel para que uma chapa não aderisse na outra, porque isso não existia. Elas estavam todas justapostas uma nas outras, sem uma proteção... e isso tudo foi feito ainda lá na casa do meu avô, no tal ateliê que existia. Eles foram comprados uns armários de aço, através de um projeto da própria UFMG, e esses armários receberam as fotografias com uma certa organização. E fizeram uma primeira exposição lá em Diamantina, que foi um sucesso estrondoso, porque tinham muitos viventes ainda que se viram retratados lá [risadas]. Então, as pessoas ficavam paradas e olhavam as fotos “esse aí sou eu”, “eu estava muito elegante” [risadas]. Eu não vi isso não porque eu não estava no Brasil na época, mas disse que foi um sucesso estrondoso. E aí a cidade toda ficou conhecendo que existia... seu Chichico tinha essas fotografias, e meu irmão foi um protagonista disso tudo, o Paulo Francisco, ele que organizou e cuidou disso tudo. E ele passou a ser professor, então, dessa faculdade que tinha lá em Diamantina que era uma faculdade particular, de uma fundação que não existe mais... que ela originalmente chamava FAFIDIA, que era Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina, e depois passou a chamar Fevale, como você deve ter visto aí nos documentos. E esse grupo da Fevale começou... já tinha então gente que era profissional mesmo de História...

[28:48 - 29:55 transmissão interrompida]

Bruna: Bom... você estava falando sobre a Fevale né. Inclusive, antes de você continuar, eu queria que depois você me passasse o e-mail do seu irmão, porque eu estou conhecendo... estou

sendo indicada... o Eucanaã me indicou você e a Verônica, e eu adoraria conversar com o seu irmão também. Mas continua falando da Fevale, de onde você estava.

Fernando: Aí, o que aconteceu foi o seguinte, o grupo lá dessa faculdade... então, tinha gente que fez curso de História, com uma formação, e começou a dar um tratamento mais, vamos dizer assim, profissional à organização do acervo na Fevale. Então a gente fez uma consulta na família, e a gente viu que... desse episódio eu participei como coadjuvante, meu irmão que estava na frente disso tudo. Ele propôs a todo mundo que a gente fizesse uma doação disso para a Fevale, porque eles tinham, primeiro, lugar para colocar... para não deixar isso na casa da minha avó. Outra coisa era que o grupo de pesquisa foi constituído, e vários alunos trabalharam como bolsistas na organização desse material, numa primeira limpeza dos negativos, de forma que quando a gente passou isso para o Instituto Moreira Salles, estava tudo organizado com as devidas possibilidades que a gente tinha lá. Com os invólucros de papel para não dar aderência nos negativos, e organizados por seções temáticas que foi feito pelo pessoal da Fevale. E nesse particular, teve um papel muito importante de uma professora chamada Deise Santos, que é uma pessoa que eu acho que você devia também conversar com ela. Porque ela fez um estudo do material de Chichico com um enfoque mais social das imagens que estão lá.

Bruna: [incompreensível] doutorado... no livro do IMS.

Fernando: Exatamente. Tem um texto dela e tem a tese de doutorado... que pode ser acessada... porque ela é da UFMG, tem o repositório lá e você pode baixar e tudo. E ela hoje é professora lá em Diamantina, e ela conhece muito bem... porque ela trabalhou muitos anos orientando esses alunos junto com o meu irmão nesse processo de organização do acervo. Em paralelo a isso, enquanto o acervo estava desse jeito lá na Fevale, a minha prima Veronica, que você vai conversar com ela, também obteve cópias de muita coisa do acervo. Outra coisa que a Fevale fez foi escanear os negativos, começou com a UFMG, depois continuou com a Fevale, e todos eles foram escaneados. Essa minha prima, então, organizou várias exposições também, mas fora já de Diamantina. Aqui em Belo Horizonte ela fez uma exposição na Escola Guignard, que é uma escola de arte aqui, e foi uma coisa muito bem organizada. E também o livro, que ela organizou junto com o fotógrafo chamado Flander de Sousa, com a participação do meu irmão. Mas nesse tempo todo o acervo estava lá, sob custódia da Fevale. E entrou em 98, mas foi... nós fizemos um contrato de comodato para a Fevale, eu tenho até a cópia de tudo aqui... foi assinado por todos da família aqui no ano de 2000, 18 de janeiro de 2000. Com o passar do tempo Diamantina ganhou uma Universidade Federal, essa Fevale era uma escola particular, uma fundação sem fins lucrativos, mas já estava funcionando em condições precárias. Em 2010 a gente fez um destrato e recebeu todo o acervo de novo. Ele voltou para o ateliê de seu Chichico

de novo, e lá ficou em uns armários de aço, desse jeito aí. E aconteceu que, na casa onde ele morava, só morava a minha tia, que era a filha mais velha dele e aparece em muitas imagens aí do acervo. Se chamava Bernadete Alkmim. E com o falecimento da Bernadete, a casa ficou vazia, e essa coisa não podia ficar lá. Então eu com meus irmãos que estavam em Diamantina... nessa altura, a Veronica, auxiliada eu não sei exatamente por quem, tinha ido na Fevale e encaixotou tudo, embalou e guardou lá na casa da minha tia depois que foi feito esse destrato. Então estava tudo muito bem embalado, e a gente pegou essas caixas todas e eu guardei por um tempo. E tanto eu, quanto a Veronica, começamos a nos preocupar novamente... esse acervo não deve ficar com a gente assim, porque a gente queria dar utilidade, mostrar... fazê-lo ter visibilidade e ser fonte de consulta e tudo mais. E eu comecei então a pesquisar onde que... lugares para ser o repositório desse material todo, e que ele pudesse ter... o público em geral pudesse ter acesso. Eu encontrei muita gente com muita boa vontade, mas as condições eram péssimas que chegavam. Eu tenho até uma carta oficial da Universidade que foi criada lá em Diamantina, que é a Universidade dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, uma Universidade Federal, mas ela estava no início. E eles ofereceram para receber e serem os guardiões. Eu vi que era muito boa vontade, mas era mais ou menos ficar igual estava na minha casa ou qualquer outro lugar... não ia dar... não vimos condições, embora fomos muito bem tratados e o pessoal se mostrou muito interessado em receber tudo isso. Olhei vários lugares no Rio de Janeiro, em São Paulo, aqui em Minas Gerais... tem o arquivo [incompreensível 37:26], tem alguma coisa na UFMG também, mas as condições não eram boas. E eu sabia, naturalmente, que por umas pesquisas que eu andei fazendo... conhecia todo o Instituto Moreira Salles... pensei assim “será que eles vão se interessar por isso?”, ficamos assim meio [risadas]... como é que a gente podia fazer isso. Então eu tomei a iniciativa de conversar com um amigo meu fotógrafo lá de Ouro Preto, chama Dimas Guedes, e ele estava lecionando um curso, coincidentemente quando eu o procurei... se eu não me engano no meio do ano, no mês de agosto ou setembro... ele estava lecionando um curso de fotografia em que o Sérgio B...

Bruna: Foi no ano anterior? Foi em 2014?

Fernando: É, isso... que o acervo foi para lá em 2015... foi no final de 2013 se não me engano, 2013/2014. O Sergio B. [incompreensível 38:37], que era o coordenador geral de fotografia, estava lecionando no mesmo curso que ele. E ele conhece o Sergio, então ele promoveu um encontro. Eu fui lá, levei esse livro que já tinha publicado e conversei com ele... falei “olha, será que o Instituto Moreira Salles tem interesse em receber esse acervo? Nós podíamos conversar, nós não temos interesse em vendê-lo, mas temos interesse em cedê-lo em comodato para ficar guardado. E ele falou “em princípio sim”... ele olhou e ficou muito impressionado,

eu acho que, bem impressionado, com aquele livro. E ele me deixou um cartão... e ao mesmo tempo, Veronica já tinha... e eu não sabia exatamente, mas ela já tinha até conversado com ele também em outras oportunidades. E depois, a gente trocando os telefonemas, eu falei “não, mas eu conheço ele”... e aí a gente marcou uma conversa no Rio de Janeiro. Aí nós fomos aí ao Rio, e começamos a conversar seriamente. Ele falou “a gente tem interesse, como que a gente pode fazer? Vamos preparar um contrato”, então ele preparou um contrato que foi um ping-pong danado, vai e volta... e chegamos a um acordo, e nós cedemos de comodato. Não foi vendido, está lá com comodato com um contrato de dez anos. E, da minha parte, eu pretendo inclusive dar uma destinação final daqui a um tempo. E não tem melhor lugar no Brasil onde ele está agora ao nosso ver. Primeiro porque ele permite esse acesso todo, e as condições. Eu conhecia da internet, livrescos... o trabalho do Instituto Moreira Salles. Mas não podia ver as instalações e tudo, e hoje eu sei como é, então... acho que está no melhor lugar que a gente poderia esperar. E assim que foi firmado o negócio. Essa é a história, mais ou menos.

Bruna: [incompreensível] os pontos né. Realmente, o fato de ser negativo de vidro dificulta ainda mais a conservação... o vidro machuca, então é até perigoso para quem não sabe manejar, realmente o IMS... eu estou pesquisando, e a pesquisa é paralela né. É o acervo do Chichico e o IMS, então o IMS realmente é um dos maiores da América Latina hoje. [incompreensível] que é por esse caminho, a sua resposta... eu anotei tudo aqui. Mas acho que você já esbarrou em vários pontos que eu tinha colocado: porque vocês escolheram o IMS; como foi essa negociação... você lembra de mais alguém de dentro do Instituto que participou dessa conversa antes do contrato, além do Sergio B.?

Fernando: Não. Os pontos principais foram todos o Sergio B. Depois foi com o jurídico. E aí depois entrou o pessoal de fotografia propriamente dita, e aí foi a coordenadora... a Gabriela M. e o historiador que acompanhou lá em Diamantina, que era o Rodrigo... o sobrenome dele...

Bruna: Eu acho que sei quem é. Eu vou dar uma olhada... eu esqueci o sobrenome também.

Fernando: [irrelevante]. Mas, a Gabriela então, depois que foi tudo acertado, o contrato feito... eles mandaram um caminhão lá em Diamantina. Eu consegui um local lá na cidade, que é o... chama Casa da Glória, que pertence a UFMG, e é o Instituto de Geociências, de Geologia, onde são ministrados cursos de geologia... como eu conhecia o pessoal todo lá, eu consegui que a gente pudesse... porque é muita coisa né, são cinco mil chapas... que eles pudessem examinar tudo. Mas como estava tudo bem organizado foi até rápido. Estavam por caixas temáticas, e foi tudo embalado e colocado no caminhão com todos os cuidados, um caminhão especial e tudo... e aí veio embora para o Rio de Janeiro. Eu até documentei toda a saída, tem fotos de tudo... se

you need to do anything in this sense, I photographed the whole packaging and removal process.

Bruna: I would love. I will send you another message asking for these things... Do you want to talk about anything else?

Fernando: Well, what I remember is that. It was a convergence, né. Veronica had already made contact coincidentally with the same person, and I didn't know that... until we both went there and sorted out everything. In general terms it is that. It could be that I had missed some important event, but it was also done... because Veronica had the material, the scanned copies of many images... even though they were there in Diamantina, she didn't need to touch the originals. She also did it here, with the support of the Casa de Cultura da Vale do Rio Doce, which is here in Belo Horizonte... they had an exhibition just before leaving, but I also had an exhibition here in Belo Horizonte, né.

Bruna: Yes, there is a video of that exhibition too... very interesting. Human Landscapes Urban Landscapes, né, the title.

Fernando: Yes. The curator in this case was a professor of photography who is a very cultured person, very prepared, who organized... he gave a lecture before talking about the techniques of photography. It was an interesting event too.

[fourth question - starting at 45:19]

Bruna: Well, then just for us to conclude... You talked about the acquisition, the contract of ten years... that is something I wanted to know, how it had been at that time. In relation to the exhibition, in 2017... the exhibition and the book that was published starting from the exhibition. How did you participate? Did you participate in this process together with Eucanaã? How was it?

Fernando: I was Chichico's nephew in this story, né [laughs]. The same thing that you are doing with me here, they did. They gave a long interview... they came to my house and gave an interview here. And then, in a second moment, in the preparation of the exhibition, they also went to Diamantina, the team... that was Eucanaã, Gabriela and Rodrigo. In these two circumstances, and in the first one, there was another professional, whose name I forgot... who took care of the recording, the interviews, the whole visual part, the photographic documentation and everything. And they interviewed not only me, but several people here in the city of Belo Horizonte... that is, the people... I indicated, and Veronica indicated. I indicated people who had knowledge of Chichico's work or were people like that... intellectuals, who can talk about Minas Gerais, about the whole business. In my particular case, they asked me a lot of questions about Chichico, what I knew about his life... about the

instalações, a casa... muitas coisas que você me perguntou eles também me perguntaram. Esses depoimentos naturalmente estão lá no Instituto Moreira Salles e você vai consultar. Mas a minha participação foi assim... como um membro da família, a pessoa que estava junto ali liderando o processo de... junto aos familiares, que é bastante gente... e com atitudes também de convencimento para que esse acervo fosse realmente para o Instituto. Então essa foi a minha participação. E alguns trechos dessas entrevistas foram incluídas em um vídeo... você chegou a ver a exposição?

Bruna: Fui... eu ia falar isso agora. Eu lembro do vídeo, tem alguns trechos.

Fernando: Então, tem alguns trechos que eu estou lá como artista [risadas]... falando algumas coisas.

[quinta pergunta - a partir de 48:14]

Bruna: Eu lembro. Não lembro exatamente dos detalhes do vídeo, mas provavelmente isso deve estar junto do acervo... e o que você achou da exposição, do livro? Queria que você falasse no geral, mas também, em relação a uma coisa que o Eucanaã fala muito... que é a presença de pessoas negras na obra visual do Chichico. Que é uma coisa que se a gente for ver a história da fotografia, é uma coisa muito impressionante né, porque no início do século XX não era comum que pessoas negras, no pós-abolição, aparecessem nos estudos de fotografia... pelo menos não nos do Rio de Janeiro. Então por isso que é interessante também a gente conhecer esses fotógrafos que não eram desses centros né, que são onde ficavam os fotógrafos mais conhecidos. E o Eucanaã fala muito sobre isso, fala que a curadoria dele teve essa intenção... então eu queria que você falasse sobre suas impressões gerais, claro, mas também especificamente sobre essa questão que a curadoria do Eucanaã tentou ressaltar.

Fernando: Ele inclusive na época me perguntou porque isso era assim... então, nesse particular, primeiramente eu achei maravilhoso o tratamento que foi dispensado na obra dele, e foi uma coisa espetacular. Não só eu, mas todas as pessoas da minha família que puderam ver a obra nas três exposições. Uma foi aí no Rio, na Gávea, naquela casa maravilhosa que é a sede do Instituto; a outra foi na recém inaugurada sede na Avenida Paulista em São Paulo, e eu também estive lá; e depois aqui em Belo Horizonte no Palácio das Artes. Então foi assim, simplesmente espetacular... o tratamento, a dedicação né. E o Eucanaã, a impressão que eu tenho é que apaixonou-se completamente por eu ter feito isso [risadas]. Ele me contou que eles tiveram uma reunião de decisão... depois você confirma com ele... mas disse que o Sergio chegou lá e falou “olha, tem uma série de atividades para a equipe... e depois tem esse

[incompreensível] aqui, quem que vai fazer?”, e disse que ele deu um pulo “sou eu”. Ele viu umas fotos assim e decidiu rapidamente... só de ver já decidiu rapidamente e falou que era ele.

Bruna: O Eucanaã é um fã. Você cita o nome do Chichico e ele já vai... ele fica cinco horas falando...

Fernando: Exatamente... ele brilha os olhos. A gente sempre troca mensagens e tudo. Inclusive uma coincidência incrível... um domingo, acho que dois ou três domingos atrás, eu achei uma fotografia aqui que é uma preciosidade, uma coisa linda. Que não está no acervo. Eu procurei essa foto... mas eu morava numa casa muito grande em Ouro Preto e mudei para um apartamento de 100m², então eu tive que reduzir... eu tinha mais de cinco mil livros e os meus livros viraram 800... e eu ainda fiquei dividido. Ainda tem um bocado de coisa em Ouro Preto, tem um bocado de coisa em Diamantina, e muita coisa ficou perdida. Agora que está entrando nos lugares. Então, essa foto... agora eu achei. Chichico, um certo tempo, fazia o positivo no papel e coloria manualmente as fotos com umas tintas. Tem uma fotografia do meu pai, que é o filho dele né, e tem uma imagem de uma... Santa Teresinha, se eu não me engano, assim no alto, e ela é toda colorida, a mão. E na exposição, a gente batalhou muito para conseguir essas fotos coloridas e conseguimos algumas... mas essa que é uma muito bonita... a gente não tem muito positivo dele, feitos por ele mesmo, porque todos estão incluídos[não tenho certeza dessa palavra] nas famílias. E eu consegui essa agora, e eu peguei na hora e mandei para ele. E quando eu mandei para ele, ele me respondeu “estou pensando em você nesse momento” [risadas]. Porque ele tinha conversado com você. Acho que foi na hora que ele conversou com você... ele sempre fica muito emocionado, muito entusiasmado com a ideia do Chichico. Então o tratamento... em suma, do que a gente recebeu da parte dele e de toda a equipe foi um negócio espetacular. A dedicação do pessoal e o profissionalismo foi muito legal. Estamos muito satisfeitos. E gostaríamos de ter o máximo de divulgação... assim como você está fazendo esse trabalho né. Isso é muito importante, porque foi por isso que a gente fez essa doação, e pretendemos que ela continue lá justamente por isso... para que ele continue vivo e continue sendo fonte de pesquisa. Porque todas aquelas imagens permitem múltiplas leituras eu presumo. Tem tanta coisa ali.

[sexta pergunta - a partir de 54:05]

Bruna: Se depender de mim... eu estou fazendo o mestrado na UFF, e estou fazendo aula à distância, e em todas as minhas disciplinas eu peço a palavra e falo que eu estou estudando o Chichico, e falo do Chichico e mando o link das fotos no IMS [risadas]. Aí muita gente não conhece e eu falo “esse aqui é o Chichico gente”, e repito... então se depender de mim isso já

está sendo espalhado... mas só para a gente fechar, uma última questão bem rápida: em relação à... desde que vocês deram o acervo para o IMS, em regime de comodato, e desde que houve a exposição que foi essa primeira grande divulgação pelo Instituto... Como que foi a procura à você e à família, além de mim obviamente. Você sente que a obra do Chichico apareceu em mais lugares? Que você viu mais reportagens sobre ou que tem se falado mais sobre isso? Como você sente essa repercussão da divulgação?

Fernando: Sem dúvida! Depois que essas exposições foram realizadas... ele foi matéria de vários veículos de grande circulação. Aqui em Minas Gerais, os jornais principais deram matérias imediatamente... após, durante, depois da realização da exposição aqui. Teve matéria nos principais canais de televisão. E a mesma coisa aconteceu em São Paulo... saiu na Veja de São Paulo, na revista... foi uma ampla divulgação. E muita gente se interessou. Eu cheguei a ser procurado sempre por pessoas querendo até adquirir fotos... e eu sempre remeto para o Instituto IMS. Eu falo “não, agora nós não temos mais acesso a tudo lá, os direitos agora foram todos cedidos”. E já teve gente de moda, pessoas aqui que trabalham com moda que fizeram textos muito bonitos... tem um design de moda aqui em Minas Gerais chamado Arnaldo Fraga, fez um texto legal nas coisas dele, instagram, uma coisa assim. Teve outras pessoas me procurando também com a mesma finalidade, para acessar o acervo para ver coisas relativas à moda, vestimenta das pessoas e tudo. E... é, teve uma grande repercussão né em todos os meios, e eu presumo que quem vai te falar melhor sobre isso tudo, a repercussão que teve... porque... como eu fui nesses lugares mas a gente volta e fica recolhido em casa, o IMS que tem mais... o eco vai mais lá né. Então, provavelmente, eles devem ter uma espécie de coleta de tudo o que saiu na mídia, da repercussão... eu presumo que eles tenham documentado isso. E sobre o outro ponto que você me perguntou e eu esqueci de mencionar... sobre a presença do negro... das pessoas negras nas imagens dele. Então isso fica fácil de entender justamente pelo contexto da cidade de Diamantina. Então, Diamantina nessa época passava... ela foi um grande centro produtor de diamantes, foi a maior produtora de diamantes do mundo inteiro. Era o único lugar que produzia diamantes em grande quantidade... e tinha produções muito pequenas em outros lugares, na Índia, e dispersos aí pelo mundo, mas o grande volume de produção saía daquela região. Mas em 1867, em torno disso, foi descoberto o diamante na África do Sul, o que colocou no mundo então um grande volume de diamantes. E isso teve um impacto muito grande na região de Diamantina. A partir daí, continuou a mineração, mas foi... já era declinante, e declinou mais ainda. E na virada do século, muitas cidades mineiras aqui viveram um período de, vamos dizer assim... uma fase bem de declínio em todos os sentidos, de atividade econômica... então não tinham grandes movimentos mais. Mas a gente tem que pensar o

seguinte, que Chichico nasceu dois ou três anos depois da abolição da escravatura, e a população de todas as cidades mineiras... se você for em Ouro Preto você vai ver isso, se você for em Diamantina você vai ver isso... a força de trabalho nesses locais era escrava né. Então, aquelas pessoas que vocês viram lá são de primeira geração. As primeiras fotos, pode ser inclusive, que tenha gente que era liberto pela lei do ventre livre... filhos de escravos, a primeira geração. E meu avô vinha de... a origem dele, como foi criado quando criança e aprendeu as letras, a escrever e a ler... morando em uma fazenda próxima à Diamantina que é em um local chamado São João da Chapada, que foi um centro mineiro muito grande. A fazenda chamava-se Carreté Mirim, era uma fazenda muito grande... e era de umas tias dele nessa época. E ele saiu de lá para vir para Diamantina para começar a trabalhar com fotografia. A população de São João da Chapada era assim 90%, se não for mais, toda ela negra... que era um distrito da cidade, uma área que tinha muita concentração de atividade de mineração. Então, foi em um período em que a presença da população negra era muito forte... e ainda é até hoje, mas mais naquela época, proporcionalmente. E aquelas pessoas lá são as pessoas da cidade mesmo. Como Diamantina é assim... como na minha infância e na minha adolescência... as pessoas que eram... tinham muitos comerciantes, muitos alfaiates, as mais variadas utilidades, pessoas financeiramente muito bem sucedidas... mas que dividiam. A população era dividida, era miscigenada ou descendente direto de escravos. E Diamantina tem, nesse sentido, uma história muito particular... você conhece a história de Chica da Silva, que já começa por aí. Que não foi nada disso que aparece no filme, mas ela foi uma senhora muito digna, lutou muito pela educação das filhas e dos filhos. Tinha um filho cientista... o primeiro paleontólogo do Brasil era filho dela. O primeiro cientista natural que funcionou por aqui era filho dela.

Bruna: Eu gosto muito da história dela, levo inclusive para os meus alunos. Tem um livro muito bom, esqueci agora o nome da historiadora que escreveu.

Fernando: Julia Furtado.

Bruna: Exatamente. Mas, obrigada pelas suas respostas todas Fernando. Muita coisa clareou na minha mente, anotei muitas coisas aqui. E essa última questão que você falou é uma das minhas hipóteses de pesquisa... é uma das coisas que eu estou investigando também... a gente pensar que quando a gente olha para essas fotografias nas chamadas vernaculares, cotidianas, que não são aquelas fotografias como Marco [incompreensível] fotografava para expor em museus... a gente conta efetivamente essas populações que estão vivendo no cotidiano dessas cidades. Cidades de interior, em Minas Gerais, que é um estado com todas as suas cidades muito vinculadas à escravidão por causa da mineração. Então, é muito interessante. Como o Assis Horta também... tem uma quantidade de uma presença negra muito grande, de operários

também. Então quando a gente começa a pegar essas fotografias cotidianas que muitas vezes não estão no centro, nas capitais do país... é muito interessante que a gente consegue perceber como outros grupos estão também se utilizando desse estúdio para poder criar imagens de si.

Fernando: Exatamente. E como eu te falei, aí a gente tem que ver também uma coisa muito importante que... a fotografia tinha um significado para as pessoas, eu acho que completamente distinto do que tem hoje. Você estar ali e poder posar e gravar aquela imagem, era um evento na vida das pessoas. E para essas pessoas... a vasta maioria das pessoas que o meu avô fotografava, eram pessoas simples, da classe média ao simples. Em algumas fotos de exterior de locais e de grupos, você vê a alta burguesia da cidade... o que você poderia chamar de elite econômica da cidade né. Em algumas fotos aparecem essas pessoas, mas a grande maioria do correr lá eram pessoas simples, trabalhadores e tudo mais. Que, como eu falei com você, pagavam com uma cesta de ovos, alguns litros de farinha, litros de arroz, sei lá... para a minha avó cozinhar. Pagavam as fotos com isso né. Então aquilo é um retrato mesmo da realidade que circundava... uma amostragem de... é um corte completo na sociedade da época. Como tem essas pessoas que eu te falei... tem o povão todo representado. Está todo mundo lá. E como eu falei... eu presumo, eu acho que isso é correto dizer, que são eventos muito importantes naquele momento da fotografia. E meu avô, pelo que minha tia... e meu pai também me falava, muitas vezes as pessoas chegavam lá e não tinham roupa. Então lá no meu avô tinham uns ternos, umas coisas assim, mas muitas vezes não serviam. Você vê assim... tem uma foto que eu gosto demais que está no livro, você que o terninho, coitado, é curto... e os sapatos né. A gravata não é bem uma gravata... uma coisa que foi fabricada para ser gravata, né. **É a vida como ela é.**
[risadas]

Bruna: Bom, Fernando, muito obrigada! Foi muito rico para mim, depois eu vou transcrever, se você quiser eu até te envio depois de transcrita a entrevista. Eu vou te enviar um e-mail ainda... eu queria muito o contato do João Paulo... para poder conversar com ele. Você falou que ele esteve muito presente na aquisição da Fevale.

Fernando: Muito! Ele foi uma pessoa muito importante na descoberta do tesouro, como eu falei para você. Essa história do tesouro, eu estou brincando com isso mas meu avô dizia que aquela casa... que é uma casa antiquíssima, tinha um tesouro enterrado [risadas]. Toda casa de cidade colonial aqui de Minas Gerais, as pessoas pensam que tem um tesouro enterrado na casa. Tem umas histórias e tudo... e tem mesmo, na minha infância eu vi vários serem encontrados na reforma de uma casa. E até na rua também, em Diamantina mesmo eu presenciei [incompreensível] uma rua deu-se lá num pote cheio de diamantes, de moedas de ouro. Então ele falava “aqui tem um tesouro”, e o tesouro é isso. Fomos descobrir depois.

Bruna: Tinha alguma última coisa que eu queria te falar... eu vou pedir então o contato do Paulo, e também eu queria as fotos do IMS. Você falou que quando o IMS foi levar o acervo embora, você fotografou esse processo. Se você pudesse me dar em um drive, não sei, como for melhor para você. Seria muito bom ter acesso à essas fotos.

[irrelevante]

[fim de gravação]

Entrevista (escrita) com Verônica Alkmim concedida a Bruna Gonçalves de Araujo, out. de 2020.

Verônica é neta de Chichico Alkmim, artista plástica e fotógrafa.

Parte I - memórias sobre o Chichico e a constituição do acervo

1) Agradeço, mais uma vez, pela sua disponibilidade, Verônica. Para iniciarmos, gostaria que você me falasse um pouco do que você lembra do seu avô e da profissão dele. Você cresceu em Diamantina, visitava o seu avô com frequência?

RESPOSTA: Nasci em Diamantina, mas não cresci em Diamantina. Saímos de lá, eu era muito criança ainda, não cheguei nem a frequentar a escola em Diamantina. Entretanto passei as férias em Diamantina durante muitos anos. Convivi com o vovô Chichico. Ele foi muito importante na minha vida, pois quando fiz o meu primeiro desenho, mostrei para ele e ele previu e ressaltou para a minha mãe as minhas habilidades para a arte. De uma certa forma foi meu mestre!

Durante as férias, manuseávamos fotografias diversas, adivinhando quem era quem nas fotografias (familiares e amigos próximos). As fotografias eram de uma qualidade incrível, o volume, os tons, a luminosidade, os quais ainda guardo na memória. E no porão da casa ficavam os negativos, que o vovô Chichico manuseava de vez em quando e mostrava pra gente contra a luz. Eu tinha uma curiosidade enorme naquilo, e a sensação era de que aquilo era algo muito precioso. A minha expectativa era a de que um dia aqueles negativos pudessem “revelar”.

Parte II - percurso do acervo pós-1978 e a organização do livro *O eterno olhar de Chichico Alkmim* (2005).

4) Gostaria que você me contasse um pouco mais sobre esse percurso do conjunto de negativos desde a morte do seu avô, mas antes da entrada no IMS. Como foi essa decisão da sua família de divulgar o acervo dele? Você participou desse processo de perto?

RESPOSTA: Sempre me interessei pelo acervo. Como artista plástica fiz um projeto de impressão têxtil para uma coleção de roupas da minha autoria com as fotografias do Chichico. O Paulo Francisco, meu primo professor de história apresentou uma proposta para a família de um projeto de catalogação e conservação na FAFIDIA (que passou a ser FEVALE e hoje é UEMG *) com a finalidade de disponibilizá-lo para pesquisas. A proposta seria fazermos uma doação do acervo com esse propósito. A tia Dette (filha mais velha do Chichico), era viva nessa época. O acervo estava em Diamantina no porão da casa. Firmamos um contrato no qual constava também que eu poderia fazer projetos de promoção do acervo.

* A Unidade Diamantina da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG incorporou a Fundação Educacional Vale do Jequitinhonha - FEVALE em Dezembro de 2013. O Bacharelado em Direito em andamento, ofertado pela UEMG, teve seu início no ano de 2002 pela Faculdade de Ciências Jurídicas de Diamantina - FCJ, unidade acadêmica então mantida pela FEVALE. Até o ano de 2018 já formaram 484 bacharéis em Direito. A primeira mantida da FEVALE foi a Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina – FAFIDIA, que iniciou as suas atividades no ano de 1968 ofertando os cursos de Filosofia, Letras, História e Pedagogia, posteriormente, as licenciaturas em Ciências, Matemática, Música e Normal Superior. Ao todo a FAFIDIA formou aproximadamente 6.000 mil professores que, na sua maioria, atuaram ou ainda atuam na rede pública de educação no Vale do Jequitinhonha e outras regiões do estado.

6) Em 1998, o acervo de Chichico começou a ser organizado e higienizado pela *Fevale*. Você participou de alguma forma dessa organização?

RESPOSTA: Nessa ocasião eu já estava morando fora do Brasil, mas acompanhei como pude esse processo. O acervo foi previamente higienizado pelos estagiários da FAFIDIA, posteriormente catalogado, armazenado ainda na casa da tia Dette e depois transferido para a FADIDIA (FEVALE, hoje UEMG). O projeto tinha uma sala, que cheguei a visitar. A intenção da FAFIDIA era digitalizar o acervo, para facilitar para as pesquisas e também copia-lo em

positivo, também para disponibilização de pesquisas. Entretanto, a FAFIDIA começou a estruturar tudo isso, mas não conseguiram concluir, instalar uma reserva técnica, ou mesmo capacitar profissionais para esse prosseguimento.

5) Gostaria que você me contasse também sobre o processo de publicação do livro *O eterno olhar de chichico alkmim* (2005).

- Como se deu a escolha das imagens e dos textos, e a decisão de publicar o livro?

RESPOSTA: Conforme disse anteriormente, foi previsto no contrato que eu poderia fazer projetos de promoção do acervo. Através de uma parceria com outro fotógrafo, o Flander de Sousa, conseguimos um patrocínio da COPASA através da lei de incentivo, o qual possibilitou a realização do livro. Fazer o primeiro livro era um sonho! Tornar essa obra publica e divulgá-la era e sempre foi da maior importância. A cultura brasileira passa por isso. O Brasil é um país com muitas culturas, e a fotografia é uma delas. Infelizmente não temos no Brasil os incentivos e valorização suficiente disso como deveria ser. Então, trazer para a sociedade um projeto desse, é da maior importância, pois faz parte da história. A obra do Chichico Alkmim é riquíssima em vários aspectos! Foi um projeto intenso, pois eu morava aqui na Suécia, mas fui ao Brasil várias vezes para fazer a pesquisa no acervo e encaminhar a produção. Montamos uma equipe de produção, fomos à Diamantina digitalizar as imagens. O acervo contém mais 5000 imagens, mas fizemos uma pré seleção de 1500 para iniciarmos. Depois fomos filtrando inúmeras vezes de acordo com o objetivo do livro para finalizarmos essa escolha em aproximadamente 70 imagens. Os textos foram feitos pelos profissionais da equipe que produziu o livro.

Fiz também o trabalho de divulgação na imprensa, que teve uma representação significativa. Ganhamos espaço nos principais jornais e canais de mídia da época.

6) Fernando me contou que quando a *Fevale* foi extinta, em 2010, o acervo voltou à casa do Chichico, em Diamantina, e que você acompanhou esse processo de perto. Gostaria que você me falasse um pouco sobre ele.

RESPOSTA: O acervo continuava na FEVALE, entretanto o projeto apresentado em 1998 não se desenvolveu. Não estruturaram a reserva técnica, não acondicionaram o acervo adequadamente.

Apesar de terem tentado digitalizar o acervo, a digitalização foi precária para as finalidades do projeto. A sala destinada ao projeto não estava mais disponível. Enfim, as condições para a

preservação do acervo e demais finalidades não correspondiam mais. Fizemos um distrato e retiramos o acervo de lá. Coincidentemente tudo isso aconteceu com a extinção da FEVALE. A intenção era acharmos uma instituição adequada para negociarmos a guarda do acervo. Eu fiz uma pesquisa no Brasil e visitei alguns lugares.

7) As imagens de Chichico já foram divulgadas em algumas exposições. A primeira delas foi, inclusive, dois anos após a morte dele. Sei que você foi curadora da exposição de 2013, no Memorial Minas Gerais do Vale, me conta um pouco sobre essa curadoria?

RESPOSTA: A primeira exposição do Chichico Alkmim, da qual também participei da organização foi em 1983 no Museu do Diamante em Diamantina na ocasião do Festival de Inverno da UFMG, o qual tinha um projeto de resgatar acervos em Diamantina e viabiliza-los publicamente. Eram acervos diversos, como partituras musicais, etc... e dentro desse contexto foi localizado o acervo do Chichico Alkmim. O Paulo Francisco, meu primo e o historiador Joao Paulo Mendes estavam na produção desse projeto. Posteriormente a obra participou de uma exposição coletiva, *Fotógrafos Mineiros* no MIS de São Paulo.

Em 2008 foi realizada a exposição Chichico Alkmim, na galeria da Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (Uemg), em Belo Horizonte, sob a minha curadoria e do Flander de Souza, que realizou o livro junto comigo.

Em 2013 fiz a curadoria junto com o fotógrafo Tibério Franca a exposição “Paisagens humanas — Paisagens urbanas”, no Memorial Minas Ger

ais Vale, em Belo Horizonte. Foi uma mostra muito interessante, pois divulgamos imagens que foram selecionadas para o livro que ainda não tinham sido vistas pelo público e promovemos também palestras e bate papos, visitas interativas etc..

Parte III) O acervo no IMS.

8) Agora gostaria que você falasse um pouco sobre a entrada do acervo no IMS. Fernando me disse que, na mesma época em que ele começou a conversar com o Sérgio Burgi sobre a guarda do acervo do Chichico, você também estava em contato com o IMS, com o mesmo intuito.

RESPOSTA: Como disse anteriormente, eu pesquisei instituições no Brasil as quais tivessem as condições adequadas para a guarda do acervo Chichico Alkmim. Posteriormente visitei algumas, dentre elas o IMS juntamente com o historiador Joao Paulo Mendes, quem me introduziu lá. Apresentei para o Sergio Burgi que se interessou e posteriormente comuniquei aos familiares essa possibilidade.

Um amigo do Fernando, também fotografo também fez essa recomendação.

Fomos ao Rio, eu e o Fernando em 2014 conversar com o Sergio Burgi.

Começamos então a discutir com o IMS sobre a possibilidade da entrada do acervo Chichico Alkmim no IMS. Mesmo daqui da Suécia tive inúmeras reuniões com o Sergio Burgi sobre os detalhes todos e quando cheguei no Brasil, pontuei tudo com um advogado para passar para a família e acertarmos tudo. Fizemos um contrato de comodato com o IMS e transferimos o acervo para o Rio de Janeiro.

9) Quero também saber as suas impressões sobre a exposição de 2017 e o livro *Chichico Alkmim, foto*

grafo, ambos organizados pelo Eucanaã. Você participou do processo de montagem da exposição de alguma forma?

- Gostaria que você comentasse também a escolha da curadoria de ressaltar a presença negra nas fotografias.

RESPOSTA: A equipe do IMS, com o Eucanaã esteve Em Belo Horizonte e em Diamantina e nos entrevistou. Eu não participei efetivamente da montagem da exposição. Entretanto cedi muito material que eu tinha e colaborei com o que me solicitaram.

A presença negra foi uma forma de exaltar a cultura local. Afinal Diamantina, lugarejo que emergiu como ilha de riqueza em meio à grande região inexplorada, passou pelos sofrimentos da escravidão, da colonização espoliadora, pela sua glória e pelo seu declínio.

A exposição ficou muito bonita e flui muito bem!

Sobre o livro, ficou muito bacana e abrangente, pois foi possível explorar e viabilizar mais o conteúdo do acervo em vários sentidos. Um passo importantíssimo!

9.1) Quais as suas impressões sobre as formas pelas quais o IMS vem divulgando o acervo do seu avô, e mais amplamente, sobre a visibilidade da obra dele atualmente?

RESPOSTA: O IMS é a instituição no Brasil que possui a reserva técnica e condições para abrigar os acervos fotográficos e divulgação dos mesmos. Estão fazendo um bom trabalho e espero que continuem! A obra do Chichico Alkmim está ficando mais conhecida e com certeza firmando sua importância na história da fotografia brasileira.

Transcrição de parte da entrevista de Sérgio Burgi, concedida a Bruna Gonçalves de Araujo, 28 jun. 2022.

Sérgio Burgi é coordenador da área de fotografia do Instituto Moreira Salles desde 1999. Ele coordena questões referentes à incorporação, preservação e divulgação de conjuntos em fotografia.

Sérgio: O retrato foi um pouco secundário. Apesar do retrato, do ponto de vista da produção da fotografia no século XIX, ter sido, a matriz principal econômica principalmente. Esse foco no registro estava presente mas de uma forma secundária em relação à fotografia de paisagem. Mas por outro lado, essa relação com a fotografia do século XX através de arquivos de fotógrafos, se consolidou também logo no início, com a aquisição do arquivo de Marcel Gautherot, entre 94 e 98, essas duas vertentes voltadas para a fotografia do XIX mas não com o eixo forte na produção de estúdio, mas mais no eixo da paisagem, paisagem urbana, e por outro lado, os arquivos de alguns importantes nomes começaram a ser incorporados, isso antes da inauguração [do IMS] aqui no RJ, com a coleção Gilberto Ferrez, nesse período, imediatamente nessa abertura aqui no Rio, em 1999/2000, a gente inaugurou o Rio de Janeiro já com a construção de um prédio dedicado aos acervos fotográficos, que é a nossa Reserva Técnica Fotográfica, foi o primeiro investimento maior na área de arquivo. E foi por um lado um compromisso com a própria permanência da coleção Gilberto Ferrez no Rio de Janeiro. Fez parte um pouco das conversas sobre essa aquisição, pela importância dele e porque, de qualquer maneira, o Rio também representou naquela época, do ponto de vista do Instituto, a sua maior sede. Não por acaso, quer dizer, oito/nove anos depois, a gente teve uma segunda edificação aqui no Rio, também chamada Reserva Técnica de Acervos, para abrigar todas as outras coleções, usar também informação de literatura, música, iconografia... Algumas delas estavam em São Paulo, outras no Rio também, e a gente consolidou tudo isso em novas instalações, inclusive incorporadas à expansão do nosso acervo fotográfico. Então, o Instituto a partir de 1999/2000, fez essa opção de consolidar os acervos no Rio de Janeiro.

Agora, na fotografia, o processo de construção desse acervo, o Instituto, acho que está pautado por uma característica fundamental, que é pensar a produção fotográfica no país a partir dos seus autores; e ao mesmo tempo, se estruturar para poder incorporar arquivos de autores. De uma certa forma, conhecendo a importância disso do ponto de vista da preservação, mas também reconhecendo a importância dos arquivos um pouco como obra. Os arquivos como um processo de representação de uma trajetória de vida, incorpora, no caso da fotografia, o próprio processo de criação, quer dizer, não é um arquivo de contextualização da obra do artista, é a própria visão dele, do artista, ali reunida, só que num contexto que permite, com pesquisas em torno daquele autor, entender vários momentos, contextualizá-lo, entender o próprio processo de pesquisa de linguagem, o desenvolvimento pessoal, profissional. Esse processo de pensar a fotografia brasileira também a partir de marcos significativos que a constituíram foi durante muito tempo, um eixo bastante significativo, então as decisões, escolhas, de incorporação de vários fotógrafos que estão representados do ponto de vista daqueles que tem arquivo, foi um pouco um processo duplo, da gente se aproximar desses fotógrafos e propor a eles a possibilidade de que seus acervos viessem aqui para o Instituto, e depois, gradualmente, uma procura reversa, das pessoas perceberem que o Instituto tinha essa disposição, possibilidade, condições de equipe e infraestrutura, as pessoas passaram também a procurar o instituto. É um processo duplo, digamos entre uma proatividade e uma resposta, há também consultas que foram e são feitas, e no fundo, um pouco, algo que obviamente é marcado por muitos casos, quer dizer, trabalhos que já tinha certo grau de conhecimento e consagração, não é como se tivéssemos descobrindo novos talentos. Se você olhar, são fotógrafos e fotógrafas que tiveram trajetórias muito marcadas no tempo, em relação à fotografia, então era quase um reconhecimento do Instituto desse reconhecimento pré existente do trabalho desses autores, e a concepção clara de que eles não deveriam ser conteúdos que se perdessem, até mesmo porque esse reconhecimento por parte de nós brasileiros sempre era um reconhecimento um pouco parcial de que...são trabalhos reconhecidos mas que os próprios autores, em certo nível, claramente no caso de Marcel Gautherot, no final da vida dele, ele tinha angústia sobre a dimensão do que ele tinha produzido e a dificuldade de perceber um caminho para esse legado, um caminho institucional, um caminho de memória. O Gautherot certamente faleceu dessa angústia. Não tinha uma solução clara pro acervo dele quando ele faleceu em 1996. Depois do falecimento dele, Luca, o filho, veio nos procurar, e a gente formalizou infelizmente uma incorporação do acervo dois anos ou três do que talvez tivesse sido...nós estávamos também ainda nesse momento dessas questões consolidando, quer dizer, três anos antes, 95/94, estávamos começando a formular...

Bruna: Sérgio, e o conjunto do Gautherot foi o primeiro a ser incorporado na íntegra?

[8min] Sérgio: Não, foi Hildegard Rosenthal, vou checar as datas, mas são mais ou menos simultâneos...o do Gautherot foi simultâneo, ele é simultâneo com a coleção Gilberto Ferrez, está entre esses primeiros conjuntos, seis, sete conjuntos, que já definem essas duas vertentes, de um olhar muito forte sobre a fotografia do século XIX, mas mais nessa questão de uma documentação [inaudível]. A própria historiografia da fotografia do XIX privilegiou um pouco a fotografia de paisagem e foram coleções formadas por colecionadores, Gilberto Ferrez mas também a coleção Mestres da Fotografia, formada por Correa Lago(?), e elas tinham um foco, um olhar, um pouco nesse sentido do estabelecimento de diálogos entre a fotografia de paisagem, os viajantes que percorriam o país antes da fotografia nos anos 20, 30, [1820-30], pegar todo esse legado ligado a Spltz [inaudível] Márcio, Thomas Andrew, Debret, que também tem um olhar para a cultura social do país no período; todos tem, mas também sempre no contexto da documentação da cidade, da paisagem urbana. Então, enfim, esse viés, e como falei, com conjuntos também importantes de estúdio mas não aprofundado, não como uma linha prioritária; e por outro lado, os arquivos de fotógrafos. Então até 98, isso não estava muito consolidado que é quando a gente inaugura aqui no Rio[...], o Instituto já incorporou a coleção Gilberto Ferrez, Marcel Gautherot, Hildegard Rosenthal, aquela coleção do século XIX. E aí o desenvolvimento um pouco vai nessa linha de um certo modo, quer dizer, olhando pro XIX e olhando para arquivo sde fotógrafos do século XX, e de um certo modo, a transição na fotografia brasileira, do final do XIX e início do XX, que é uma transição talvez hoje ainda das mais difíceis de serem percebidas, eu acho que a gente tem, pode ser um pouco esquemático, a gente tem uma certa visão da fotografia do XIX a partir desses fotógrafos que atuaram naquele período, essas duas linhas principais, do trabalho comissionado ou do trabalho comercial, de comercialização de visto* ou comissionado, seguindo a construção de ferrovias, obras, como é comum não só no Rio, mas em São Paulo, Recife, Bahia, você vai encontrar uma série de singularidades nas atuações dos fotógrafos no estúdio com o retrato e nessas ações de fotografias fora do estúdio, que ou são para a construção de representações da cidade de interesse dos viajantes, aí uma representação de vista ou são ligadas a comissionamentos que, em geral, expansão, naquele período, de serviços de transporte, ferrovias, e obras de engenharia e tal.

E esse aspecto de amadurecimento do estúdio é muito claro, você tem o carte de visite, o cabinet, os estúdios clássicos dos anos 1870/80, mas aí você entra em um processo de transição, na fotografia, expansão...importante para compreender o Chichico pensar nisso. A gente escreveu um pouco sobre isso na exposição do Ferrez que a gente fez, Território e

imagem, escrevendo um pouco sobre a atuação do Ferrez...ele como um agente de transformação e expansão desse próprio território da imagem, no sentido das atividades que ele comercializando produtos a partir da introdução das emulsões de gelatina, vai ter toda uma simplificação dos processos, continua tendo a atuação do fotógrafo profissional mas as coisas se simplificam e se expandem. E, portanto, tanto o cenário de estúdio vai se ampliando quanto vai surgindo a fotografia amadora, quanto vai surgindo a possibilidade, de fato, marcante no caso do Chichico, mas também...quer dizer, no caso do Chichico acho que vale a pena sempre olhar o Assis Horta como quase que discípulo dele de certo modo, um pouquinho posterior. Mas essa relação de uma fotografia que vai expandindo seu público, até 1880, por mais que a Gisele Frond* aponte que a fotografia de estúdio já é uma espécie de ação do acesso à auto representação se comparado com a aristocracia(?), mas continua sendo ainda, uma representação, quando você olha os álbuns da década de 60/70/80, eles tendem a ser uma representação das elites, assim, prioritariamente, das famílias mais abastadas, com algumas exceções como é o caso do Militão, em São Paulo, manteve também um estúdio paralelo à documentação que fez da cidade, está no Museu Paulista, enfim, o álbum. As fotografias incluem também o interesse dele com o universo das artes cênicas, envolvidas [...] com o teatro, peças, e aí você aumenta um pouco o escopo da representação. De qualquer maneira, [...]entre 1880/90, tem uma expansão da fotografia passível de ser praticada por amadores, e aumenta também o número de estúdios, estabelecimentos, etc. Você vai tendo as condições...o Chichico é uma transição, quer dizer, uma tradição muito clássica do estúdio fotográfico para um público que se transforma e também em Diamantina, as famílias de trabalhadores que se representam, aí já numa perspectiva de uma representação de família, mas tem também essa utilização pro retrato já em um uso mais burocrático, que aí a carteira de trabalho, de certo modo...fica bastante claro isso no Assis Horta mas também no Chichico, na forma como ele vai utilizar as placas, que são placas de vidro, placas de gelatina, que ele começa a economizar, fazer três, quatro imagens em uma mesma placa, que são usos mais claramente de identificação, nas relações em que o retrato aparece com uma data ou com algum outro código para usos eleitorais, de identificação de eleitores, de identificação para documentos como a carteira de trabalho, enfim, esses processos de uso da fotografia associados à identificação do cidadão, entre aspas, faz parte do universo do Chichico, faz também do Assis Horta. Por outro lado, ele tem uma dimensão do que ele faz que se aproxima muito mais com a linguagem clássica do estúdio do XIX, onde o estúdio cumpria um outro papel, de alguma maneira, de identificação das pessoas, mas identificação num circuito de relacionamentos entre pares, troca de imagens entre pessoas mais ou menos do mesmo estrato social e, eventualmente, de personalidades, que

tinham a sua imagem replicada pelos estúdios e eram comercializadas, que as pessoas eventualmente incorporavam nos seus álbuns mas, enfim, acho que essa transição, do XIX para o XX, no ponto de vista do estúdio, ela bebe da fonte clássica, ela se apoia numa condição técnica mais generosa, que são as chapas de gelatina, que são de mais fácil utilização, mais fácil processamento; esse mais fácil, que dizer, na verdade que todo o processo de fotografia está mudando junto, porque essa mesma tecnologia permite à fotografia amadora, permite outras questões que vão em paralelo. Então você vai ter fotógrafos que vão começar a atuar nas revistas ilustradas, buscando imagens com perspectiva mais jornalística, tem uma evolução na forma como as imagens podem ser impressas. Então, assim, o Chichico vivenciou tudo isso, ele manteve uma atividade de estúdio, fez documentação urbana também, mas a sua atividade de estúdio, acho que olhou para a condição tradicional da fotografia de estúdio, mas também se abriu para demandas sociais, seja pela representação de famílias, famílias negras, seja por essa necessidade de representação fotográfica já associada à processos de incorporação da imagem nos processos de... não quero falar controle social, que parece uma coisa um pouco exagerada, mas nos processos de identificação dos processos eleitorais, de trabalho, que não deixam de ser processos de algum controle também. Mas aí o estúdio vai se transformando... e no caso dele, essa relação de produzir imagens de menor formato, lembrando sempre que a ampliação fotográfica apesar de ser possível nesse período, ela era menos praticada, ele trabalhava com um formato de 13x18cm, que é um formato que quando você usa para uma imagem única, por contato, ele fornece uma imagem de tamanho razoável para uma memória familiar, para ser emoldurado, colocado sobre móvel na sala de estar ou no quarto...enfim, o formato 13x18cm é um formato generoso para retrato, seja só de um indivíduo, de rosto, seja de um grupo familiar. Esse mesmo formato que ele vai usar também em formas reduzidas, de diferentes retratos utilizando uma mesma placa, aí para atender finalidades mais burocráticas: a identificação no título de eleitor, carteira de trabalho, etc.

Então, acho que esse é o momento dele. Claro que tem o contexto social em Diamantina que já foi bastante discutido, do ciclo econômico daquele período, de uma certa transformação, decadência, mudança, onde ele se insere; mas eu acho que do ponto de vista da prática dele, ele é um fotógrafo que vive todo o universo da prática profissional no contexto de informações muito amplo, ele tem publicações em português de Portugal, publicações técnicas, ele com certeza acompanha o que tem também no Brasil. Então do ponto de vista do seu fazer fotográfico, ele é um profissional qualificado, um profissional que domina o seu fazer e produz algo muito relevante.

Agora, se juntar isso às questões relacionadas à difusão da obra ele hoje, quer dizer...a importância, o porquê o Instituto, de um certo modo, também incorpora o acervo do Chichico Alkmim. Antes de discutir isso, tem que mencionar também que as formas como o Instituto construiu o acervo hoje, no presente, se deu através de três formas de incorporação de acervos: a aquisição de acervos, o Instituto efetivamente adquiriu o conjunto, algumas doações de acervos e também a estrutura de comodato, o acervo depositado no Instituto por períodos relativamente extensos e renováveis, que é o caso do Chichico Alkmim, o acervo encontra-se depositado no Instituto. Então, qual o significado dessas três formas? Claro que a aquisição e doação significam uma incorporação permanente, e o nosso relacionamento com esses conjuntos incorporados permanentemente, é um relacionamento de preservação e difusão sem prazo determinado, obviamente assume a responsabilidade da guarda, da preservação, e do processamento técnico dessas coleções, da difusão, da disponibilidade para a pesquisa. No caso dos comodatos, o compromisso é exatamente o mesmo do ponto de vista do que a gente se propõe a fazer, que é preservar, mas existe uma materialidade no acervo [inaudível...], ele permanece conosco no período de comodato e ele pode eventualmente deixar o Instituto. Então isso, de certo modo, representa a questão que é sempre uma certa preocupação, porque a gente poderia talvez adotar o critério de não realizar comodatos, e só optar por fazer um investimento de recursos humanos, financeiros, em conteúdos que tivessem em permanência de longo prazo. Mas na verdade, as relações estabelecidas de comodato com o Instituto, elas pressupõe sempre uma possibilidade, discutida junto com os detentores do acervo, de que esse trabalho, uma parceria, claro, trabalho conjunto, com o fotógrafo, familiares, é de que o conteúdo digital produzido permaneça no Instituto independente de uma eventual saída do acervo por término do comodato. E isso para a gente é muito importante porque o Instituto ambiciona construir referências culturais sobre a fotografia brasileira, e aí, cada arquivo, fotógrafo, cada conjunto desses tem importante relação em si mesmo, quer dizer, importante conteúdo em si mesmo e uma relação forte com outros autores do Instituto. Então, isso, enfim, é um dado importante, hoje há 10/12 comodatos que o Instituto têm e mantêm, são legados, que do ponto de vista do acesso do público, permanecerão indefinidamente. A maior parte desses comodatos estão se renovando, e existe a possibilidade até mesmo disso se transformar em uma doação ou então numa aquisição, mas de qualquer maneira, assim, só para explicar, essa meta de construir uma referência para a cultura brasileira a partir dos fotógrafos, ela, na verdade, não se rompe parcialmente em função da gente ter acervo em comodato, porque o conteúdo desse trabalho, na forma de conteúdo em representação digital, eletrônica, ele permanece.

E no caso, então, do Chichico, a família nos procurou, e claro, a gente estava em uma fase mais avançada desse processo e com grande interesse de compreender também [...] esse período, como eu falei, do finalzinho do século XIX até o início dos anos 1940, ele é um período que a gente, do ponto de vista da pesquisa, se você for olhar, tem um olhar um pouco difuso sobre isso, primeiro que a gente não consegue marcar nomes desse período muito fortes, tem o Malta...mas é diferentes, porque tem o rol de fotógrafos do século XIX, depois o rol de fotógrafos que atuaram nas revistas ilustradas, como o Cruzeiro, ali no final dos anos 30, começo dos anos 40 [1930/40], a fotografia se expande, ela explode, tem revistas ilustradas mas não tem nome, não tem ainda uma narrativa autoral como mais no sentido do ensaio fotográfico, que foi marcado pela foto reportagem do Cruzeiro, onde aí dar nome aos fotógrafos e repórteres era parte da estratégia de certo modo criar vinculação do público, etc. Mas você tinha um pouco mais esse aspecto autoral definido mais a frente. Por outro lado, você tem o cinema amador, o ressurgimento do estereoscópio, com cores...uma expansão da página impressa, tem uma explosão dos usos da imagem, mas você não tem uma leitura muito fácil do ponto de vista desse percurso mais individual. É claro que no fundo, isso quer dizer é o seguinte, que parte dessa leitura mais autoral ela não dá conta da produção ampla, da imagem técnica; então mesmo no século XIX, a gente elege nomes que são legados importantes mas ao mesmo tempo a gente deixa de disseminar outras contribuições, não dá o mesmo peso, então claro que você está fazendo um processo de valoração, pode até identificar que essa perspectiva autoral, no sentido que ela acaba construindo uma galeria de grandes personagens da fotografia no Brasil, mas por outro lado, a nossa relação autoral, não é uma relação de um colecionismo, assim, eu tenho dez fotografias...a nossa relação é autoral porque a gente incorpora os arquivos, não há como incorporando arquivos, não se fazer uma leitura da trajetória daquele autor. Então, eu acho que isso, em relação ao Instituto, é um dado importante, a gente não está aqui construindo uma reificação(?) [29:21] de autores e reproduzindo apenas...na verdade, a gente está preservando legados amplos, nomes que já eram nomes reconhecidos, alguns mais, outros menos, e mesmo o Chichico, é evidente que a aproximação da Verônica, do Fernando, quer dizer, não só já tinha um livro publicado por eles, como já tinha um trabalho feito em parceria com a universidade, já existia um reconhecimento da trajetória e do trabalho dele. É claro que incorporado ao Instituto, esse papel que o Instituto vem desenvolvendo nos últimos vinte anos, você tem uma caixa de ressonância maior, obviamente, possível a partir daí, não só porque é o Instituto, mas na verdade depende um pouco do que a gente faz, particularmente o que o Instituto faz...o que eu quero dizer é o seguinte: o Instituto está posicionado em uma posição importante, mas assim, particularmente, por exemplo, o projeto da exposição, que foi de

curadoria do Eucanaã [Ferraz], foi um projeto muito sensível, muito bem equacionado, e a publicação também, então o que eu to querendo dizer é que, não é uma coisa dada, uma equação de difusão já dada, depende um pouco também da qualidade de trabalhos específicos, e no caso do Chichico, é uma primeira exposição com grandes qualidades, tanto o trabalho de curadoria quanto os trabalhos de pesquisa da equipe da coordenadoria de fotografia...atuou com o Eucanaã no projeto, a Gabriela Moyle, o Rodrigo Bosc[inaudível], principalmente, com pesquisa, e também com a proposta expográfica, e tem questões na exposição e no próprio livro. Como o acervo que veio pro Instituto são 5000 chapas de vidro, e mais ou menos 9000 retratos nessas 5000 chapas, em paralelo um conjunto de cerca de 150 imagens originais de época em papel.

A exposição, na verdade, ela partiu de um olhar sobre os negativos, sobre o conjunto dos negativos, e ela fez uso daquilo que foi produzido não para ser mostrado, foi produzido para ser o registro original, depois tem uma forma de ser finalizado um pouco diferente, que nas fotografias impressas você não tem a materialidade do negativo em si, quer dizer, mesmo que seja praticamente a imagem toda, vai ter um papel que vai estar numa moldura ou ele vai ser cutilado*[inaudível] nas marcas do negativo, e ele vai basicamente mostrar...ou mesmo, ele vai esconder o extracampo, que é aquela fotografia clássica da esposa do Chichico, e da menina segurando o fundo para aquela família. Então esse extracampo...

Eu interrompo e falo do extracampo e pergunto sobre como funciona o método pós primeiro contato com a família

Sérgio: Olha, foi fruto de vários momentos, teve um encontro em Ouro Preto, depois fizemos...pessoas da equipe indo também visitar o acervo. Eles já tinham feito algo fundamental, que era uma primeira captura digital do acervo, então isso também foi disponibilizado para que a gente pudesse compreender o escopo geral do acervo, e o processo é um processo...quer dizer, a gente interage com detentores de acervos, fotógrafos ou herdeiros normalmente, ou instituições que nos procuram também para uma parceria, como é o caso do Chico Albuquerque que é uma parceria com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e o processo é um pouco isso, de pensar o perfil desse fotógrafo, conhecer o acervo, conhecer o seu estado de conservação e pensar aquele conjunto no contexto das demais coleções do Instituto e de alguns eixos de expansão. Então, por exemplo, no caso do Chichico, a gente já vinha trabalhando uma questão, que é exatamente essa questão que você formulou sobre a fotografia vernacular, que é uma questão, que é uma questão...há inclusive certos questionamentos sobre o termo vernacular, mas de qualquer maneira, entendido como esse universo da prática fotográfica que incorpora linguagens que são muito associadas a essa interação, não o cânone

da fotografia, mas as suas práticas muito mais amplas, sociais...tem uma linguagem que vai, portanto, se traduzindo a partir de usos e de relações com a cultura no sentido mais amplo. Dizer que o Chichico representa a fotografia vernacular, por um lado, é tentar...dependendo da forma como se olhe isso, entender que os aspectos autorais são pouco significativos, o termo vernacular passou a ser associado à expansão da fotografia amadora, aos registros do grande público sobre a imagem, então, assim, é uma coisa muito difícil de se definir, mas de um certo modo, é um termo que procura dizer alguma coisa também como essa distinção entre o cânone o vernáculo. E o que é o cânone? o cânone, primeiro algo que cada vez mais a gente critica como construção de...por outro lado, toda a sociedade de alguma maneira, as estruturas de poder, não só, reconhecem cânones, no sentido de que reconhecem trabalhos de referência e relevância. Então você reduzir todo o cânone a um maniqueísmo de poder é ridículo, por outro lado, criar, artificialmente, essa divisão entre o que seria algo de referência para todo o outro conjunto que, assim, seria o vernacular, quase do ponto de vista de quem executa [inaudível]...então essa relação é muito complicada. Mas claramente, a gente estava tentando entender o estúdio de um fotógrafo em Diamantina fora desses eixos mais estabelecidos, que a gente conhecia ou que a gente representava, e tinha a referência muito importante obviamente em relação a região, à cidade, e todo um escopo de referência, a família preservou essa memória, o estúdio original, um contexto de informações fundamentais, então, o nosso processo de decisão foi baseado numa expansão da representação da fotografia do Instituto em relação a aspectos de um trabalho específico mais importante em uma outra região do país. Não tem nenhuma política de regionalização, é um reconhecimento de um trabalho potente realizado numa região do Brasil pouco representada dentro do nosso acervo, um conjunto inteiro, que de novo permite olhar o seu autor e portanto vai na contramão da ideia do vernacular, nesse sentido de algo mais da produção anônima. Acho que o termo quando eu coloquei na entrevista, ele refletia um pouco o interesse nosso de ampliar o nosso olhar para além desses nomes reconhecidamente importantes da fotografia, para pensar a fotografia como, na verdade, um ato social, coletivo, e trabalhar isso do ponto de vista crítico, a gente tinha realizado, estava realizando um projeto em Poços de Caldas, que resultou numa exposição, que era exatamente um olhar sobre a produção em Poços de Caldas associados aos usos da auto representação, por vários aspectos, em relação à cidade, mas principalmente, desde as formas mais tradicionais dos retratos pintados nas casas das pessoas feitas por fotógrafos itinerantes, que a partir de imagens, de documentos ou dessas imagens produzidas, inclusive por estúdios como o do Chichico Alkmim, produziam, aqueles retratos ovais, às vezes recombinao casais e pessoas da família que não haviam sido registradas conjuntamente, mas construindo uma fotocultura;

então esses são elementos de uso, de construção de linguagens super importantes, as fotografias monoculares das festas das pessoas com um fotógrafo ali produzindo, quer dizer, isso tudo já nos anos um pouco mais a frente, 50, então esse arco de uso são arcos que nos interessavam. Mas o Chichico entra um pouco num processo que é tanto de uma construção de um registro sobre a população de Diamantina muito amplo, como também com uma grande sofisticação do ponto de vista de um estúdio, em uma cidade com forte importância que é Diamantina. Então, é um pouco isso, para nós representou muito mais se abrir para uma expansão de representações que nós não tínhamos, e a gente passar a olhar o retrato de uma maneira muito mais sistemática e consistente, porque ele já era parte de acervos dos anos 50/60, por exemplo Chico Albuquerque, que é uma das grande referências do ponto de vista do retratista, do retrato de estúdio das classes médias em São Paulo, por exemplo...esse, digamos, esse conjunto de elementos são os que nos levaram, sim, claro, a reagir positivamente e discutir com a família sobre a possibilidade e decidir pelo comodato. E ele se insere, a meu ver, nesse contexto de preservação de arquivos de fotógrafos pelo Instituto, e de nomes relevantes da fotografia brasileira, e a relevância dele é dada pelo trabalho dele; já havia um reconhecimento e a gente de certo modo está amplificando isso, um pouco pela posição do Instituto, mas é um trabalho fundamental, e a gente tem buscado outras representações semelhantes no mesmo período, por exemplo, nós temos o arquivo do Augusto Vaz, que é muito representativo da imigração europeia na formação de Curitiba, e depois de toda uma representação da população, dos imigrantes...tem essa sincronicidade, do Chichico com o Assis Horta.

Bruna:

Sérgio: os acervos de estúdio mais representativos que se associam ao Chichico são basicamente o Augusto Vaz, o Limercy Forlin, que são acervos já incorporados ao Instituto, o Limercy é um pouquinho posterior...mas ele é um desdobramento natural da própria fotografia, em relação a questão do retrato. Ele já tá muito impregnado, no caso do Limercy, pelos usos do registro fotográfico, principalmente pelos usos variados de documentação etc, mas também pelo registro familiar, no sentido das crianças, dos bebês, tudo isso não tem a mesma característica do registro em família, que eu acho que é um registro mais clássico do século XIX e início do século XX, que aqui no Brasil se perdeu um pouco, e tem toda uma tradição da fotografia norte americana, por exemplo, até recente, até anos 70/80 [1970/80], dos retratos em estúdio de famílias e toda...então, quer dizer, de um certo modo, é uma continuidade em um contexto atual, onde a cor entra...e no Brasil isso existiu mas menos...então, o Limercy é muito rico do

que ele representa, no caso dele, inclusive é um registro muito interessante do ponto de vista [inaudível]...ele utilizou a data de aniversário como forma de reunir imagens daquele autor e classificá-las por uma determinada data, a data de aniversário, portanto as pessoas voltando, foram sempre mantidas sob o mesmo nome, uma identificação associada a sua data de aniversário que faz com que tenha no arquivo também isso, quer dizer, a visualização de um mesmo indivíduo, de uma mesma comunidade, se retratando ali no estúdio em vários momentos. E no caso do Chichico, a gente tem uma grande dificuldade de identificação, no caso do Limercy já não acontece, mas no caso do Augusto Vaz e do Chichico, tem uma dificuldade maior de identificação. Essas imagens no positivo, elas criam algumas relações possíveis, muitos delas também não tem identificação, e portanto são imagens de indivíduos aos quais você não consegue com facilidade recuperar as suas histórias de vida, porque não tem nomes, mas isos com o tempo vai também se desdobrando e amortecendo, então eu acho que a fotografia tem essa característica, ela pode lida em uma perspectiva um pouco mais associada a um indivíduo representando certo grupo social, mas não deixam de ser também imagens de indivíduos, e essa é um pouco a força da fotografia, então no caso...só para finalizar a questão da exposição, o fato de você mostrar numa foto um pouco inusitada as chapas originais, ali a gente subiu a escala, trabalhou com escalas maiores, trabalhou com uma visualização da materialidade dos objetos originais mas não na sua forma rigorosamente original, porque seriam imagens em negativos mas imagens em positivo, então esse tipo de abordagem, eu acho que ele fala de uma materialidade de época, ele confere certo tipo de possibilidade de você olhar esses indivíduos olhos nos olhos, quer dizer, tem um sentido um pouco de...algo que a fotografia, por sua natureza de representação da materialidade do mundo, tem essa coisa que faz com que você se aproxime dessa representação de uma forma muito intensa porque você...não há dúvida que questões como a expressão no rosto de um retratado é uma questão que por mais que a gente queira desconstruir a imagem fotográfica, você não pode deixar de, talvez, essencialmente, sensorialmente deixar de responder a algo que é cosntruído pelo processo de imagem, quer dizer, é uma relação entre fotografado e fotógrafo, um olhar, uma forma de registro dessa expressão, é muito direta. Então tem uma...são camadas aí complexas, tá falando de pessoas que podem representar grupo, tá falando do indivíduo que transmite eventualmente algum tipo de emoção e tá falando de quem é que está vendo aquela imagem e pode inclusive construir junto ou não algum tipo de emoção, que também não é algo que se faz só numa direção nesse aspecto...

Então eu acho que a questão da releitura de um acervo é algo complexo, essa questão do legado, por exemplo, 150 fotografias positivas em papel e 9000 retratos em negativo, como é que você,

do ponto de vista da cultura hoje, lida com um arquivo desse? O único princípio que a gente tenha rigorosamente seguido é que a gente não faz uma intervenção dentro do registro original de câmera. Eu não selecionei um trecho, um rosto, um detalhe, rerepresentei aquilo numa perspectiva que o Chichico... não removi o extracampo... poderia ter feito, *claro que o Chichico só queria mostrar isso, tira essas pessoas, vamos mostrar, vamos fazer uma bela variação [inaudível] bonitinha, grande...* no geral foi assim, o objeto inteiro, só que numa magnificação maior, numa apresentação que não é a apresentação que não é a apresentação... que seria a apresentação regular, numa forma... e essas imagens foram apresentadas, os originais também, então é uma leitura, não deixa de ser uma interpretação, quer dizer, na verdade você está interpretando algo que foi criado, como se esses negativos representam de fato o processo dele, e o processo dele qual é? não é só decidir de botar dois ou três fotogramas, na verdade toda a relação com o retratado está materializada nesses retratos, na forma como ele se relaciona com as pessoas, se elas aparentam estar numa condição *a, b, c ou d...* a qualidade dessas imagens, a qualidade da luz, enfim, tudo isso, é um processo de criação dele. Quando a gente parte desses arquivos, faz uma curadoria produzindo tiragens contemporâneas, para veículos digitais, numa escala diferente, de certo modo, a complicação aqui é a seguinte: você por um lado tem que responder pela materialidade de época, quer dizer, nós tínhamos uma parede com 150 negativos originais, mais objetos de laboratório, documentos, fotografias de época, e tínhamos outras salas trabalhando a criação original dele, materializada nesses negativos, numa leitura... numa escala mais generosa, não intervindo nas figuras originais de câmera, mostrando um pouco nessa materialidade na forma de representar esses negativos. Bom, eu não tô defendendo isso como única linguagem possível, mas o que eu to querendo dizer é que uma exposição como essa, e muitas outras que a gente faz, tem um grau de interpretação, tem um legado original, e é como se arquivos fotográficos, em grande parte, compostos por negativos, em grande quantidade, não tem grande quantidade de positivos, eles pedem algum grau de interpretação e performance por gerações subsequentes, mas sempre na perspectiva que se tem uma obra original, uma composição, uma obra, fossem partituras originais, você está performando. É importante saber que é uma representação do Instituto hoje, que é uma curadoria do Eucanaã, que é uma leitura com esses aspectos. Agora, não há dúvida que tudo isso resulta, na verdade, numa possibilidade de você reinserir e aproximar esse legado cultural da cultura corrente, hoje do presente, eu acho que é um dos papéis que todos nós que lidamos com cultura temos que buscar. Mas é isso, é um desafio da forma como você lida com acervos fotográficos, particularmente, desse período, onde se produziu em negativos e positivos. É muito comum que esses legados permaneçam com grande extensão de negativos e com número reduzido de imagens positivas originais que

possam dar conta da dimensão desses legados, então aí as formas como você vai partir desses negativos para apresentá-los tem vários caminhos, várias escolhas, e a gente busca sempre fazer isso em relação direta com a materialidade e a forma original desses documentos, mas ao mesmo tempo também dando vazão a questões que a gente considera que são importantes e potentes.

Bruna: E acho que 9000 negativos, né, quantas possibilidades de leituras existem dentro desse conjunto...

Sérgio: É, são inúmeras...e na verdade, é isso: preservar, difundir, deixar disponível para a pesquisa para novas leituras, no fundo é a missão, quer dizer, é o que tem que ser feito. Muitos fotógrafos constroem seus arquivos com essa intenção inclusive, construir legados para o futuro; não estão muito querendo determinar como necessariamente exatamente isso vai ser feito, então, esse é um campo completo hoje, do ponto de vista museológico, importante, [inaudível 2:44]...compreender, pesquisar, contextualizar. E ao mesmo tempo, existe uma condição fadada a esse acervo que é um pouco essa questão de performar um pouco isso do ponto de vista...performar para dizer que é um conjunto de decisões que leva a construção de uma tiragem positiva contemporânea, que vai ter que escolher técnicas e até a própria forma de representar isso, é uma questão...então, muitas vezes, a força da imagem que vem de um registro de negativo, comparado com o original que já está um pouco esmaecido, que foi impresso à época...já tem uma distinção entre uma coisa e outra, e aí em alguns casos, a gente consegue com mais clareza seguir uma tiragem mais próxima do que seriam os processo de época, em outros casos, trabalha mais a partir da potência da imagem, quando eu digo da potência da imagem é assim, deixando ela transparecer naquilo que ela tem de qualidades inerentes também, enfim...então, no fundo é um campo super complexo, pode ser pensado [inaudível 1:28] maneira, mas são escolhas...agora, sempre é pensado dessa maneira, como uma interpretação posterior a partir do acervo, sempre em função do artista, naturalmente, mas levando em conta uma construção que é de pesquisa em todo o acervo...é isso, não sei se eu respondi.

Bruna: Respondeu sim, até mais. Anotei muitas questões importantes que já estão iluminando a pesquisa. Agradeço novamente, Sérgio, muito obrigada, essa entrevista foi muito aguardada.

Sérgio: Que bom, obrigada!

**Transcrição da entrevista de Flávio Pinheiro, concedida a Bruna Gonçalves de Araujo.
31 de maio de 2022.**

Flávio Pinheiro foi superintendente executivo do IMS entre os anos de 2009 e 2020, sendo o responsável pelo gerenciamento da Instituição em todas as suas esferas. Ele era o diretor do IMS à época da incorporação do arquivo de Chichico Alkmim, em 2015.

Bruna: Obrigada, mais uma vez, pela sua disponibilidade e atenção. Na verdade, eu queria começar com duas perguntas gerais, elas se desdobram em algumas específicas, e você vai me falando um pouco. Gostaria que você me contasse um pouco sobre o seu trabalho no IMS, como superintendente executivo (diretor geral), como funcionava, no geral, com o que você lidava dentro do Instituto, mas também especificamente quanto à aquisição e incorporação dos acervos.

Flávio: Bom, o Instituto é uma instituição complexa, ou que foi ficando mais e mais complexa, porque ele tem uma quantidade muito grande de acervos. Tem acervos, sobretudo, sobre em fotografia, mas não só, tem acervos muito importantes em música e literatura, e iconografia. Esses são acervos muito relevantes, essas quatro áreas: fotografia, música, literatura e iconografia, tem acervos muito...relevantes, mas sem dúvida o maior acervo, o que mais dá celebridade ao Instituto é o acervo de fotografia.

Agora, é preciso compor coisas muito diferentes, porque o Instituto tem uma atividade de abrigar acervos, de catalogar e difundir acervos e isso é muito importante, mas ele também tem uma programação extensa de exposições, tem três centros culturais, Rio, São Paulo e Poços de Caldas, e tem, além disso, outras atividades, atividades educativas, tem uma biblioteca de fotografia em São Paulo, a biblioteca...não sei, não lembro mais quantos volumes tem, mas é um número considerável, é uma biblioteca especializada em fotografia, que fica no IMS São Paulo. E tem outras atividades, ou iniciativas, ligadas, em geral, ao que o Instituto é, tá certo, aquilo que o Instituto faz. Então, a gestão de uma Instituição como essa é uma gestão complicada porque você tem que lidar com coisas bem...que são afins mas ao mesmo tempo são diferentes. Quer dizer, quando você está fazendo uma exposição de obras do acervo, você tá casando as duas coisas, acervo com exposição, aí faz inúmeras outras exposições sempre, que é como se vê um nexos com o acervo, sejam exposições de fotografia mesmo, quer dizer, fotógrafos brasileiros e estrangeiros que tem acervo no Instituto, sejam exposições de arte, seja até um outro tipo de exposição...afinal, Carolina Maria de Jesus foi uma exposição de literatura, a da Clarice, que é uma exposição curada pelo Eucanaã, é uma exposição de literatura. Uma exposição a partir da literatura. Então, essas são, digamos assim, complexidades do Instituto, além disso...[pausa] o Instituto teceu parcerias que eu acho que são bem interessantes. Primeiro, o Instituto criou, não vou mais saber os anos, as datas, isso você vai ter que conferir depois com alguém, mas o Instituto criou, acho que foi em 2015, junto com a Biblioteca Nacional, um portal de internet chamado Brasileira Fotográfica, dedicada à fotografia do século XIX, sobretudo...e acho que as duas décadas do século XX. Mas hoje há mais de dez instituições ligadas a esse portal, quer dizer, que participam ativamente desse portal: o Museu Histórico Nacional, o Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, enfim., tem inúmeras...depois, o Instituto em regime de parceria, criou a Brasileira Iconográfica, dedicada, sobretudo, à iconografia, por exemplo, do século XIX para trás, e nisso são parceiros a Pinacoteca de São Paulo, o Itaú Cultural e a própria Biblioteca Nacional. E aí, na literatura, o Instituto criou um portal chamado Portal da Crônica Brasileira, que é um portal dedicado à crônica porque a crônica, de uma certa forma, marca o acervo de literatura do Instituto. Não apenas a crônica,

mas a crônica é umas das marcas do acervo do Instituto, tem cronistas como Otto Lara Rezende, Paulo Mendes de Campos, [inaudível 6:34]...então, tem cronistas...e com isso se fez uma parceria com a Casa Rui Barbosa, em torno de crônica.

Bom, então além disso, além de tudo que já falamos, tem os endereços de internet do Instituto que são bastante hoje, quer dizer, o Instituto tem uma página [7:00] muito ativa, que é do IMS, que fala de todas essas atividades do Instituto, mas tem o portal da crônica, tem a Brasileira Fotográfica, tem a Brasileira Iconográfica, tem a discografia brasileira... a discografia brasileira só foi possível fazer porque também, numa data que eu não vou lembrar, mas acho que em quatro anos, no máximo, atrás, três, quatro anos, o Instituto adquiriu a coleção de discos do Leon Barc, discos de 78 rotações do Leon Bar [7:31], que é um colecionador do Paraná e um dos e um dos mais importantes do Brasil... Leon Barc*, para você ter uma ideia, tinha algo com 33.000 discos em tudo que foi gravado de música brasileira em 78 [rotações], que ao todo são 35.000 discos, então, tinha-se praticamente tudo, e o Instituto quando adquiriu isso, já tinha ele próprio, 18000 discos de 78 rotações. Então, o Instituto é muito forte nesse tesouro musical brasileiro na primeira metade do século XX, sobretudo...vai um pouco mais até, porque discos de 78 rotações que vão até 63/64 [1963/64]...mas sobretudo na primeira metade do século XX, o instituto tem uma coleção grande...

Então, só era possível isso ter o mínimo de administração, digamos assim, criando, como se criou, conselhos, e hoje em dia há outros conselhos desde que eu saí. Eu saí...eu me desliguei da direção em final de agosto de 2020, quer dizer, mas eu criei um conselho de acervo, justamente para todos os envolvidos com acervo se reunirem pelo menos uma vez por mês para discutir temas comuns, questões comuns, que são hoje questões que...por quem tem acervo grande no mundo inteiro. Questões dos repositórios digitais, questões de, mais recentemente, de descolonização de acervos, quer dizer, catalogar o seu acervo de acordo com uma verdade histórica que às vezes, muitas vezes foi omitida. Então, tem várias questões comuns, além de questões de processo mesmo, como processar, como catalogar, como enfim...que são comuns nos acervos. Tinha um conselho de exposições que hoje mudou, na verdade ele é um conselho de programação...na verdade, é mais certo que seja um conselho de programação porque o Instituto tem cinema também...eu esqueci de falar que o Instituto tem cinema no Rio e em São Paulo, tem uma programação de cinema, então faz parte dessa programação do Instituto, também o cinema, além das exposições, palestras, debates, várias coisas...festivais das suas revistas, que o Instituto tem uma revista de ensaio chamada Serrote, que faz um festival por ano da Serrote, e tem uma revista de fotografia contemporânea, da cena contemporânea da fotografia, que é a revista Zum, que também faz um festival por ano, que é o Festival Zum.

Tudo isso, então, é parte dessa árvore grande de programação do Instituto. Então no caso de acervo...a política do acervo foi mudando para ficar mais adequada a própria realidade, quer dizer, existe em relação aos acervos sempre, permanentemente, e é natural que exista num país com pouca memória ou que não preserva tão bem sua memória, o que eu chamo de um clamor salvacionista, *pegue esse acervo para salvar, por favor fique com esse acervo porque ele precisa ser salvo*, e isso aconteceu algumas vezes mas não pode acontecer sempre, porque há um limite, o Instituto tem limite de...de guardar coisas nas suas reserva. Então, primeiro existe isso, existe uma questão que é um apelo, é um clamor salvacionista, bom, isso precisa ser salvo...a outra coisa, é que há...ativo e reativo em acervo, ou seja, você reage a ofertas que recebe ou a negociações com algum detentor de acervo que deseja fazer com o Instituto, mas também procura acervos...acervos que você julga que são complementares aos que você já tem ou são importantes e relevantes para a sua presença como Instituição de acervos. Mas mudaram também, as modalidades de contrato, então tinha acervos que você recebia por doação, ou do próprio artista, fotógrafo doava, ou a sua família, os seus herdeiros...tinha a aquisição, sempre que eram adquiridos pelo Instituto, uma parte bem relevante que o Instituto tem, e tem o regime de comodato...o regime de comodato é, na verdade, o dono do acervo, seja quem for, deposita o acervo durante anos X, que é pré estabelecido em contrato e esse contrato prescreve também que usos você pode fazer com esse acervo durante o período de comodato. O comodato tem, nos últimos tempos, ficado frequente, por conveniências familiares, várias coisas, também conveniência do Instituto, que tem limite no seu orçamento para fazer aquisições. Então existe o comodato...eu acho que o Chichico é comodato.

Bruna: Sim, comodato por dez anos...

Flávio: É, tem comodato por dez anos, mas mais recentemente, passou a ter também comodato de 15 anos. E no exterior há comodatos enormes, de 50 anos, 40 anos...então, tem algum nível de conveniência, mas enfim, eu acho que o comodato por dez anos, caso aconteça o pior, o que não tem acontecido, vários comodatos por dez anos foram renovados...dez anos é um tempo suficiente de fruição de um acervo, fazer o acervo, fazer exposição, fazer catálogo, livros...já é um tempo razoável para isso. Mas sempre se deseja, o desejo do Instituto em relação a todos os acervos de comodato é renová-los, e isso se mantém. Ficou meio bagunçado, mas acho que respondi...

Pergunto [15:20]

Flávio: Eu queria te dizer o seguinte, eu acho, eu não tenho todo o acervo na cabeça, eu acho que nos últimos anos, eu não sei quanto tempo, seis anos, oito anos talvez, se tenha feito mais comodato, mas não que isso seja exatamente uma política...algumas vezes é uma necessidade

no seguinte, assim, quer dizer, o Instituto...não vou citar o nome porque não seria inconveniente, há uns dois, três anos atrás, lidou com um acervo de fotografia, nesse acervo de fotografia tinha um bilhão de imagens, tudo que o Instituto tem são dois bilhões, entendeu? é muito difícil absorver um acervo tão grande. Um acervo com um bilhão de imagens é difícil para você digeri-lo, tratar dele adequadamente, enfim, porque ele é muito vasto, muito grande, exigiria um tipo de trabalho de catalogação, de tratamento de imagem, de digitalização, que enfim...uma sequência de trabalhos internos e museológicos a fazer com cada acervo que chega, né, você sabe...então, hoje em dia, existe um pouco isso, o Instituto foi armazenando...e muitos acervos e hoje também lida com limites, mas ele ainda é interessado em aquisição de acervos, não só em comodato. Fora o comodato eu acho que é, em geral, funciona bem pros dois lados. De novo, sem citar nomes, mas enfim, um acervo que chega de uma pessoa, filho único, herdeiro único do artista, porém ele já tem um filho que já está ficando adulto...diz: *bom eu prefiro fazer comodato porque essa decisão no futuro será do meu filho, que depois ele decida, quem sabe, no futuro, ele possa ter condições de criar um Instituto próprio, só para a obra do avô dele, então eu prefiro que seja assim.* Então tem essas coisas que são...podem acontecer de um certo modo, é mais por isso.

Bruna [17:40] sobre o processo com o Chichico.

Flávio: Eu acho que esses projetos, quer dizer, eu acho que essas coleções que você mencionou, do Chichico...do Limercy...eu diria que são híbridas, que há uma certa tonalidade de fotografia vernacular mas elas não sobretudo coleções que o Instituto tem pouco, que são coleções de foto de estúdio. A foto de estúdio é um gênero da fotografia, não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro, o Instituto tem nos seus que foi muito ativo, um fotógrafo de estúdio que foi o Carlos Moskovics, que era dono da Casa Carlos, que era um estúdio de fotografia. Mas o que acontece com esses estúdios de fotografia? eles fazem fotos para álbuns de família, fazem fotos para formatura, para bodas de ouro, fazem fotos para, enfim, para eventos, para ritos do cotidiano que são em geral cobertos pela fotografia vernacular. A fotografia vernacular é a fotografia anônima, quer dizer, que não tem autores, que não é o caso do Chichico e nem do Limercy que são autores muito bem definidos como autores, quer dizer, a gente sabe exatamente de quem são aquelas fotos. Então eu acho que é uma coisa, que eu diria que é fronteira, e eu diria que o Sérgio tem razão no sentido de dizer que o Instituto tem realmente interesse na fotografia vernacular, e a fotografia vernacular, no caso do Brasil, é um mundo, no mundo inteiro, há um interesse crescente em fotografia vernacular, que infelizmente, tem esse nome um pouco pedante, de uma certa maneira, errado, né, porque vernáculo, em Roma, era o escravo que nasceu na casa. Portanto, a noção de doméstico para vernacular, que é a mesma que vale para

vernáculo, a língua, tem uma origem que é meio complicada, e remete à escravização de pessoas, mas que eram os escravizados já nascidos dentro de uma casa. Então, se usa muito lá fora também, essa tipologia de fotografia vernacular, mas também, de fotografia anônima, que é justamente isso, esse imenso manancial de álbuns de família, todo tipo de registro, de um registro que fica muitas vezes à margem da documentação, não é devidamente documentado. E no fundo são documentos muito valiosos, eu acho, muito valiosos, hoje em dia inclusive há um grande colecionador alemão de fotografia, não vou lembrar o nome dele agora, que só coleciona fotografia anônima, vernacular. Mas é isso...

Bruna: É isso...Flávio, eu queria agradecer novamente pela sua disponibilidade, muitas das questões que debatemos estarão na pesquisa, depois vou transcrever e olhar com calma esse material, mas tenho certeza que essa conversa vai ser muito importante para o meu estudo. Obrigada!

Flávio: De nada. Um abraço.

