

DE OTTO STUPAKOFF AO IMS: A PRIMEIRA SELEÇÃO DE UM FOTÓGRAFO

FROM OTTO STUPAKOFF TO IMS: A FIRST SELECTION OF A
PHOTOGRAPHER

Patricia Kiss Spineli

PUC-SP

Edson do Prado Pfützenreuter

UNICAMP

Resumo: Otto Stupakoff foi um renomado fotógrafo brasileiro que consolidou sua atuação fotográfica internacionalmente produzindo para importantes revistas como Harpes's Bazaar e Vogue. O material contendo – negativos, diapositivos, folhas de contato e ampliações – foi transferido por Otto Stupakoff ao Instituto Moreira Salles em 2008. Antes do repasse, o fotógrafo organizou seu material na seguinte configuração: alguns negativos foram divididos em duas caixas pretas denominadas pelo IMS como Caixa 1 e Caixa 2, o restante foi acondicionado em envelopes e pastas. A partir da organização citada acima, focamos na descrição e discussão sobre os negativos contidos nas Caixa 1 e Caixa 2, especialmente na Caixa 1 que se refere à primeira seleção de Stupakoff. Entendemos que os materiais contidos nessas duas caixas podem ser vistos como documentos de processo que possibilitam o estudo e a análise do percurso criativo do fotógrafo. Além disso, pelo âmbito da escolha pessoal em como organizar e preferenciar sua obra antes de repassá-la a uma instituição de salvaguarda, o fotógrafo demonstra seu olhar frente a seu trabalho. A sistematização das caixas feita pelo próprio autor também possibilita a realização de inferências sobre o processo criativo desse fotógrafo.

Palavras-chave: Otto Stupakoff; Instituto Moreira Salles; Fotografia; Documento de Processo; Processo de criação.

Abstract: *Otto Stupakoff was a renowned Brazilian photographer who consolidated his photographic performance internationally producing for important magazines like Harpes' Bazaar and Vogue. The material containing negatives, slides, contact sheets and enlargements was transferred by Otto Stupakoff to Instituto Moreira Salles in 2008. Prior to the transfer, the photographer organized his material in the following configuration: some negatives were divided into two black boxes denominated by IMS such as Box 1 and Box 2, the rest was packed into envelopes and folders. From the above organization, we focus on the description and discussion of the negatives contained in Box 1 and Box 2, especially Box 1 which refers to the first selection of Stupakoff. We understand that the materials contained in these two boxes can be seen as process documents that enable the study and analysis of the creative journey of the photographer. In addition, by the scope of personal choice in how to organize and prefer his work before passing it on to a safeguard institution, the photographer demonstrates his gaze in front of his work. The author's own systematization of the boxes also makes it possible to make inferences about the creative process of this photographer.*

Keywords: Otto Stupakoff; Instituto Moreira Salles; Photography; Documento of process; Creation process.

As escolhas de Stupakoff

Fotografar pressupõe um ato intencional e de tomada de posição do fotógrafo que determinará a concretização da imagem fotográfica. De acordo com Kossoy (1999), Krauss (2002), Soulagues (2010) e Dubois (2012) é um fazer escolhas tanto antes como depois do registro fotográfico. No antes, o fotógrafo decide o tema, o lugar, o sujeito a fotografar e os elementos constitutivos da linguagem fotográfica (como ângulo, enquadramento, composição e foco), o tipo de dispositivo mecânico e todas as suas possibilidades de variação (objetivas, diafragma, obturador, filtros), processo químico ou digital de obtenção da imagem (revelação, ampliação) e gradações de suporte do material sensível, i.e., todos aqueles estágios próprios da fotografia e que fazem do ato criador um objeto de conhecimento. No depois, as escolhas se referem à revelação, tiragem, formatos, tipo de papel, eventuais truques e a definição do uso da foto – imprensa, exposição em galeria, moda, álbum familiar, entre outros –, ainda que esses usos possam ser determinados antes do registro *per se*.

É fato que nem todas as decisões no que tange ao processo fotográfico partem do fotógrafo. Por outro lado, a identificação das suas decisões frente à maneira como realizou o trabalho fotográfico – desde sua conduta em relação à tomada da foto, até as escolhas dos materiais para revelação e ampliação – e à maneira com que ele lidou posteriormente com esse material fotográfico produzido proporciona subsídios para se realizar inferências em relação à poética do fotógrafo, que transparece tanto no modo como ele faz a foto quanto no processo de escolha do material imagético produzido. Com relação ao objeto de estudo, fica claro que a poética e a autonomia de Otto Stupakoff estão plenamente refletidas nas suas escolhas fotográficas.

Em um âmbito geral, podemos considerar

parte das escolhas de Stupakoff partindo da sua formação, atuação e das suas decisões tomadas no seu trabalho com a fotografia. Estas, de certa forma, muitas vezes ecoam passagens da sua vida pessoal.

Abordaremos alguns pontos do perfil biográfico como meio de destacar aspectos da trajetória de Stupakoff que refletem suas decisões e que são importantes na construção do argumento aqui organizado. Primeiramente o jovem Stupakoff decidiu estudar em Los Angeles, EUA. Em retorno ao Brasil no ano de 1956, ele inclinou sua produção fotográfica para a publicidade, moda e retrato. Após pouco mais de uma década, dizendo-se insatisfeito com sua atuação profissional e com seu desenvolvimento criativo e tendo montado um pequeno portfólio em que fez rigorosa seleção a partir de uma grande variedade de trabalhos acumulados nos 11 anos de carreira no Brasil, ele decidiu partir novamente para os EUA, fixando-se em Nova York. Em suas palavras, “(...) queimei milhares de negativos e fui passar trinta e dois anos em Nova York” (STUPAKOFF, 2006, p.7) – o descarte dos negativos ocorreu por não interessar mais a ele o tipo de produção que realizara nessa primeira fase no Brasil, como também por não poder levar esse material a Nova York (STUPAKOFF, 2000a). Para este portfólio, Stupakoff escolheu poucas fotos, retratos em sua maioria¹, justificando que a seleção havia se baseado naquilo que lhe interessava mostrar, os retratos, que seriam seus trabalhos de “maior integridade” (STUPAKOFF, 1978a), vistos como um trabalho mais pessoal² e de maior prestígio (MENDES; ARRUDA, 2001) do

1 As outras imagens do portfólio são de still life, algumas foram expostas na Petite Galerie em 1963.

2 Muitos desses retratos eram de artistas: Maria Bonomi, Fernando Odriozola, Giuliano Vangi, entre outros. Stupakoff afirma sua satisfação em fazer retratos dos artistas e muitas vezes a forma de pagamento era a permuta (ele fazia as fotos e em troca recebia uma obra) (STUPAKOFF, 2000b).

que suas fotografias mais comerciais.

Com a carreira consolidada em Nova York, Stupakoff transferiu sua residência e atuação profissional para Paris, fotografando em toda a Europa e outros países do mundo que lhe eram significativos (FERNANDES JUNIOR, 2006). Por uma inadaptação pessoal em território francês, decidiu retornar e resgatar suas raízes no Brasil. Não tendo se adaptado ao território e à dinâmica profissional brasileira, Stupakoff retornou novamente a Nova York, onde viveu por quinze anos. A última década na cidade foi marcada pela decisão de Stupakoff em abdicar da fotografia e se dedicar a outras atividades artísticas. O fotógrafo decidiu retornar definitivamente ao Brasil apenas em 2005, vindo a falecer aqui em 2009.

À parte de sua decisão de se dedicar à outras atividades artísticas nas suas últimas décadas e diante da multiplicidade de ações de expressão artística – pintura, desenho, colagem – que Stupakoff produziu ao longo da vida, ele escolheu direcionar sua atuação criativa para a fotografia como meio maior de se expressar. Assim, podemos afirmar que ele viveu pela fotografia e para a fotografia por mais de sessenta anos.

As escolhas de trajetória de vida – ações de cunho pessoal e profissional – são importantes para desenharmos um cenário sobre as inclinações e tendências do fotógrafo, indiciando um aspecto do seu campo poético. Observadas corretamente, as características dessa personalidade singular auxiliam no momento de se discutir as chaves que explicam a obra de Stupakoff. Assim, os sistemas interpessoais do criador, como também os elementos que compõem a sua criação, ou seja, o seu dossiê de criação, podem ser vistos como circuitos de retroalimentação conforme discutem Sílvia Anastácio e Célia Silva (ANASTÁCIO; SILVA, 2012). Nesse circuito cada elemento afeta e é afetado pelos demais.

Dentro dessas escolhas mais amplas de trajetória, estão as pertinentes ao campo do trabalho fotográfico e que também refletem os modos pelos quais o indivíduo pensa frente à sua obra.

Na organização de um livro independente, por exemplo, pode-se expressar o cerne da obra de um indivíduo. Como em *Moments Preserved*, de Irving Penn (1960), no qual o diretor de arte da *Vogue*, Alexander Liberman, discute na introdução a importância do livro fotográfico para entender o trabalho de um artista:

Uma coleção de trabalho de um fotógrafo é um registro inquestionável não só do mundo exterior, mas de sua sensibilidade e reação interior ao mundo. Suas fotografias coletadas são verdadeiramente o reflexo de sua mente. É esta reflexão, ou segunda imagem, sobreposta a cada fotografia que dá à sua fotografia a sua riqueza, e esta segunda imagem que nos dá uma imagem composta da alma criativa do homem. Ela é revelada plenamente somente em um acúmulo de imagens do mesmo artista (LIBERMAN, 1960, p.3).

Podemos fazer uma correlação ao exemplo acima citado, ou mais precisamente estabelecer uma analogia, entre alguns dos processos de escolha do seu próprio material feitos por Stupakoff com as escolhas de um fotógrafo para a organização de um livro independente que apresente a sua obra. Essa seleção de fotografias feita pelo fotógrafo e que, segundo Penn (1960), refletem sua mente, podem ser visualizadas em Stupakoff em dois momentos distintos: nas imagens por ele selecionadas para uma exposição individual ocorrida no MASP em 1978, abrangendo de 1957 a 1978, depois compiladas em um catálogo – e que, segundo o próprio Stupakoff, refletia sua visão do momento (STUPAKOFF, 1978a) –, e especialmente na organização pessoal do material fotográfico que o

próprio fotógrafo entregou ao Instituto Moreira Salles em 2008.

Referente à exposição do MASP/1978, Stupakoff em entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça: “(...) uma exposição não é importante como consagração, mas serve para definir um itinerário pessoal, para mostrar as preocupações ou os interesses num tipo de trabalho” (MENDONÇA, 1978a).

Apesar de obter maior reconhecimento profissional por sua fotografia de moda e retrato, Stupakoff foi um fotógrafo plural e deixou conjuntos menos conhecidos pelo público: fotografias de viagens, família, nus e *still life* que podem ser visualizados no material repassado ao IMS. A descrição do material do IMS foi contemplada no artigo “A organização do material fotográfico de Otto Stupakoff: o olhar do fotógrafo sobre a sua produção”, apresentado no Congresso APCG em 2015 (SPINELI; PFÜTZENREUTER, 2015).

O fotógrafo organizou seu material na seguinte configuração: alguns negativos foram divididos em duas caixas pretas denominadas pelo IMS como Caixa 1 e Caixa 2 (Figura 1A e B). Ambas as caixas comportam negativos acondicionados em porta-negativos. Há outros negativos do fotógrafo que estão em caixas numeradas, acondicionados em envelopes pardos; há ainda uma caixa à parte somente com o trabalho que Stupakoff fez no Camboja em 1994.

Vale ressaltar que Fernando Laszlo³ e Bob Wolfenson foram os responsáveis pelo levantamento e resgate do material fotográfico de Stupakoff, e também pela produção de algumas folhas de contato em função da exposição do trabalho do fotógrafo organizada para o evento São Paulo Fashion Week em 2005. Finda a expo-

3 Destacamos aqui a importância de Fernando Laszlo como um dos últimos guardiões do material de Stupakoff. Ele manteve sob sua guarda esse material até que Stupakoff se restabelecesse novamente no Brasil.

sição em questão, todo o material retornou às mãos de Stupakoff. Segundo Fernando Laszlo⁴, entre idas e vindas, Stupakoff teve tempo para trabalhar, analisar e reorganizar esse material. Assim, a reunião desse material, parte de Laszlo e Wolfenson, mas a organização para entrega definitiva ao IMS, com vistas à incorporação na coleção permanente do Instituto, foi de Stupakoff.

Pelo âmbito da escolha pessoal sobre a maneira de organizar, selecionar e preferenciar seu trabalho fotográfico antes de repassá-lo a uma instituição de salvaguarda, o fotógrafo demonstra seu olhar para com a própria obra – em um gesto de rever, analisar e redescobrir seu material –, estabelecendo alguns recortes significativos dentro de sua produção. Aqui foi possível entender aquilo que o próprio Stupakoff selecionou como o mais significativo em sua carreira – as sequências organizadas na Caixa 1 e na Caixa 2. Não obstante, a sistematização das caixas feita pelo próprio autor também possibilita a realização de inferências sobre o seu processo criativo.

Caixa 1, primeira escolha

Na Caixa 1 está aquilo que Stupakoff denominou “Minha seleção negativos 1955-2005”. Entendemos ser essa uma seleção pessoal do fotógrafo, que ainda indica conter ali “Total negativos escolhidos como os mais importantes para serem scaneados em alta [definição]”, conforme inscrição presente na própria caixa (Figura 1A).

Ainda que os motivos para a escolha do material organizado na Caixa 1 não sejam totalmente explícitos, uma vez que não há documentos como testemunhos, declarações ou outro tipo

4 LASZLO, Fernando. Fonte oral. Depoimento concedido a Patricia Kiss Spineli em 27 jan. 2017.

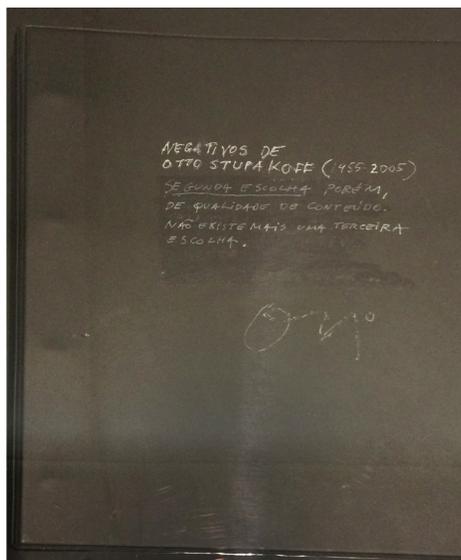
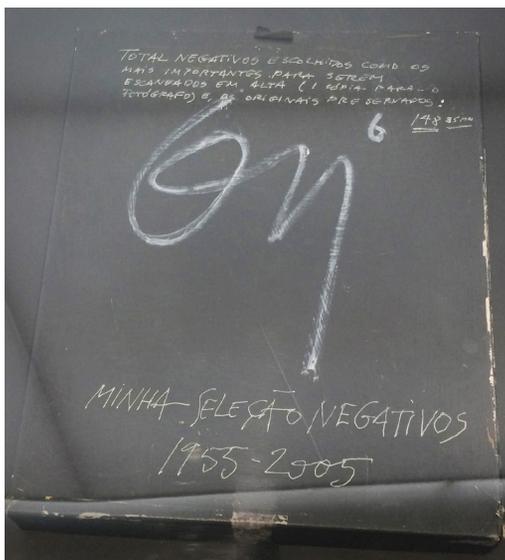


Figura 1. Caixas de Stupakoff no IMS. (A) Caixa 1: primeira seleção de Otto Stupakoff. (B) Caixa 2: segunda seleção de Otto Stupakoff. Fonte: Reprodução da autora/Exposição no Instituto Moreira Salles 2016-2017.

de fonte através dos quais Stupakoff expresse suas reais motivações para a seleção de tais sequências, algumas considerações a respeito dessas escolhas podem ser tecidas.

Primeiramente, acreditamos que o processo de escolha não considerou apenas questões técnicas. A prática fotográfica de Stupakoff é bastante homogênea em relação ao ajuste da exposição para um registro ideal – nem subexposto ou superexposto –, ou mesmo nos acertos em relação ao foco e movimento, não havendo, portanto, justificativas puramente técnicas para preferir um conjunto de fotogramas em detrimento a outros. Ainda sobre o material sensível, a grande maioria é composta por filmes em formato 35mm (na Caixa 1 há apenas duas sequências em médio formato⁵), ficando ausentes os grandes formatos e os diapositivos. Nessa seleção, Stupakoff prioriza suas sequências em preto e branco, demonstrando, pelo gesto da escolha, um apreço maior pela linguagem em p/b em de-

trimento da cor. Isso não significa, porém, que as fotografias em cor de Stupakoff sejam inferiores em expressão e técnica, apenas sugere uma inclinação do fotógrafo para a fotografia em preto e branco.

Em relação aos outros elementos constitutivos dessas imagens – seu conteúdo, local e data em que os registros foram realizados e propósito –, a datação é variada, constando produções entre meados da década 1960 até 1990, com exceção de duas sequências de seus filhos anteriores a 1965, e do retrato de Heitor dos Prazeres (de 1958) e de Tom Jobim (de 1964). O fato da maior parte do material selecionado para a Caixa 1 ter sido registrado após 1965, fase em que começa sua carreira internacional, corrobora a afirmação do próprio fotógrafo quanto ao seu desinteresse pelo que havia feito em sua primeira fase no Brasil, indicando que Stupakoff considerava seu trabalho mais relevante como tendo se iniciado a partir de meados de 1960 (STUPAKOFF, 2000a).

Verificar aquilo que ficou fora da Caixa 1 também é uma maneira de analisar o processo de

⁵ O formato do filme na câmera define o tamanho e o formato da imagem a ser produzida. Para o médio formato temos 6X4,5 cm, 6X6 cm e 6X7 cm, por exemplo, na relação largura e altura.

escolha quanto ao tema e tipo de conduta e processo fotográfico não contemplados na escolha principal. O primeiro portfólio de Stupakoff não está presente *in toto* na caixa, demonstrando que ele, ao analisar sua obra em perspectiva, deu a esse trabalho menor importância. No entanto, da sua produção no Brasil, os retratos *Heitor dos Prazeres* (de 1958) e *Tom Jobim* (de 1964) estão na Caixa 1, confirmando a importância, para Stupakoff, dos retratos realizados como algo significativo no seu trabalho, tendo sido parte fundamental do material que ele levou a Nova York na sua primeira saída do Brasil. Também estão ausentes dessa seleção suas obras voltadas para a publicidade, os *still life*, arquitetura e os trabalhos abstratos.

Ainda exemplificando a data do registro como um dado significativo quanto à escolha, extraímos dessa primeira seleção o ensaio realizado com a atriz Leslie Bogart em 1967 para a *Harper's Bazaar*. Esse foi o segundo editorial de moda⁶ de Stupakoff publicado na revista e é considerado pelo fotógrafo um importante trabalho de sua carreira (STUPAKOFF, 1978a). Vale ressaltar que na Caixa 1 há três conjuntos de sequências dessa série. O retrato do ator Oskar Werner, de 1965, primeiro trabalho de Stupakoff para a *Harper's Bazaar*, também consta da seleção. Bogart e Werner são os dois trabalhos inaugurais – respectivamente, retrato e editorial de moda – da prolífica contribuição de Stupakoff para a *Harper's*.

O conteúdo da Caixa 1 reflete uma amostra das principais abordagens fotográficas de Stupakoff – moda, retratos, fotografia de rua e

6 Consta na *Harper's Bazaar* de março/1967 um outro trabalho com crianças, *India's Littlest Ambassadors*, mas Stupakoff afirma ter sido Leslie Bogart seu primeiro editorial fotografado, o que pode significar que mesmo fotografado antes, o ensaio com Leslie Bogart foi publicado em edição posterior, na *Harper's Bazaar* de abril de 1967.

viagens, nus femininos, família. No cômputo geral há uma maior quantidade de fotografias realizadas para editoriais de moda da *Harper's Bazaar* e da *Vogue* (15 trabalhos), além de retratos de personalidades feitos para diversas publicações (17 trabalhos) e retratos de amigos e de desconhecidos (8 trabalhos). Também podem ser identificados os nus femininos (6 trabalhos), e, em menor número, fotografias de família (5 trabalhos), fotografias de viagens e de rua (4 trabalhos)⁷.

Pelo teor do conteúdo da Caixa 1, há indícios de uma seleção afetiva, expressa principalmente pelas escolhas das fotografias em que os referentes são membros familiares ou com alguma proximidade à Stupakoff. Destas, destacam-se as sequências: *Bico Stupakoff*, Brasil, 1964; *Nus em Joatinga*, Rio de Janeiro, 1978; *Margareta em Joatinga*, 1978; *Ian e Bico Stupakoff*, Nova York, 1968; *Margareta, Gabriela e Sef, Bercheres-sur-Vèsgres*, França, 1976; *Wesley Duke Lee e Sérgio Mendes em Joatinga*, 1978; e *Renata*, Nova York, E.U.A., 1991. Um cunho mais pessoal também está refletido na escolha da série *Betsy*, de 1965. *Betsy* foi um amor juvenil nos tempos em que Stupakoff estudou em Los Angeles. Essas fotografias culminaram na construção da obra inspirada na *House of Card*⁸ que Stupakoff entregou ao MoMA em 1966.

Na Caixa 1, como citado anteriormente, foram também selecionadas várias fotografias extraí-

7 A quantidade faz relação ao trabalho como um todo. Visto que cada trabalho pode ter mais de uma sequência.

8 A obra é proveniente de uma série de quarenta e três fotografias que foram base para a peça inspirada no *House of card* (Figura 5), brinquedo educativo dos designers Charles e Roy Eames, impressões coloridas a mão e doadas ao MoMA em 1966. Sobre a montagem: "as fotos são coladas em um pedaço de papel cartão rígido; atrás é recoberto com um tipo de papel oriental; os cartões com as fotos são acondicionados em uma caixa de madeira com uma pequena porta" (STUPAKOFF, 2000b). Nos cartões também constam trechos das cartas trocadas entre Stupakoff e Betsy.

das de trabalhos comissionados e editoriais, tanto para a *Harper's Bazaar* quanto para a *Vogue*. Entre eles, podem ser destacados da *Harper's*: *Leslie Bogart*, Nova York (1967); *Katharine Ross*, Los Angeles (1967); *Leonard Cohen* (1967); *Olivia Hussey*, Roma (1968); *Tarran Hills*, Austrália (1968); *Sharon Tate*, Santa Monica (1969); *Balthus* (1970). Da *Vogue*, foram selecionados: *Margareta*, *Puerto Vallarta*, México (1972); *Chartres*, Paris (1974); *Sirpa* [Lane], Paris (1974); *Baden-Baden*, *Brenner's Park Hotel*, França (1974); *Zoológico de Stuttgart*, Alemanha (1976); *Jorge Amado*, Brasil (1979); *Algarve*, Portugal (1988); *Xuxa Meneghel*, Brasil (1989); *Grand Hotel Cabourg*, França, (1976); José Saramago, (s/d). Da *Glamour*: *Garota no trem*, ca. 1980.

Ainda nessa linha de raciocínio entendemos que alguns trabalhos comissionados para a *Vogue* assumem uma importância ímpar pela quantidade de conjuntos incorporados na Caixa 1. São eles: *Algarve*, Portugal (1988), *Xuxa Meneghel*, Brasil (1989) – Stupakoff pontua sua estima por esse ensaio devido ao modo particular como ele teria apresentado Xuxa mulher (STUPAKOFF, 2000b) – e *Zoológico de Stuttgart*, Alemanha (1976), todos com pelo menos quatro conjuntos.

Também parecem ter significativa importância para Stupakoff as séries íntimas *Renata*, Nova York, 1991, com quatro conjuntos, e *Margareta*, *Hotel D'Inghilterra*, Roma, 1969, com três conjuntos na Caixa 1.

Os nus femininos, sempre presentes na obra de Stupakoff, estão expressivamente representados na Caixa 1, do registro de personagens femininas próximas – Joatinga, Rio de Janeiro (1978) com Margareta e amigas, e Renata, Nova York (1991) – ao registro de personagens ocasionais como na série de *Bombaim* (1968), *Pelourinho Salvador* (1979), *Strip-Tease*, Santos (1979) e *Águas Termas em Baden-Baden*, 1974. Essas

abordagens ensaísticas sugerem um interesse pelo registro do corpo nu feminino tanto por conta da sua forma quanto pela proximidade pessoal do fotógrafo para com as retratadas.

Dentre os conjuntos citados até o momento, em relação ao referente fotográfico, fica evidente a predominância do registro da figura humana, algo central na obra de Stupakoff, especialmente a figura feminina. Salvo registros de objetos em poucos fotogramas esparsos dentro de alguns conjuntos, não há, por exemplo, imagens de arquitetura – algo que parecia não lhe interessar muito enquanto fotografia, mas sim como projeto (MENDES; ARRUDA, 2001) – ou de paisagens (mesmo nas fotografias de viagem).

Das inúmeras viagens realizadas por Stupakoff, ele selecionou para a Caixa 1 as fotografias registradas no *Ártico* (1970); *Irã* (ca. 1967), *Saigon*, Vietnã (1968), Amsterdã, Holanda, s/d, Índia (1968) e em Salvador, Brasil (1979). O fotógrafo relata que as quatro visitas ao Círculo Polar Ártico foram muito especiais para ele (STUPAKOFF, 1978c), principalmente por ele ter chegado a meia hora do Polo Norte – há um conjunto relativo a essa viagem na Caixa 1 e o restante está na Caixa 2 (comentada a seguir). As fotografias de viagem a Saigon são as mais expressivas em quantidade na categoria viagem dentro da Caixa 1, apresentando cinco conjuntos selecionados. Quanto à Saigon, onde ficou alguns meses antes da ofensiva do Tet (nome dado ao ataque coordenado das forças norte-vietnamitas contra os EUA e o exército sul-vietnamita em 1968, durante a Guerra do Vietnã), teria sido uma das mais prestigiosas em sua carreira (STUPAKOFF, 1978b), e na qual documentou a capacidade das pessoas continuarem com a vida cotidiana apesar da iminência da guerra.

Caixa 2, segunda escolha

Além da Caixa 1, Stupakoff fez uma segunda seleção acondicionada na Caixa 2, sua segunda escolha, onde há o título: “Negativos de Otto Stupakoff (1955-2005). Segunda escolha, porém, de qualidade de conteúdo. Não existe mais uma terceira escolha” (Figura 1B).

Em uma observação comparativa entre as duas caixas constata-se que muitas das séries não escolhidas na sua totalidade para a Caixa 1 se complementam na Caixa 2. É o caso das sequências com *Tom Jobim* (1964), *Bico e Kitty Stupakoff* (1964), *Leslie Bogart* (1967), *Katharine Ross* (1967), *René D’Harnancourt* (1967), *Bico e lan em Nova York* (1968), do *Algarve*, em Portugal (1988) e com *Xuxa Meneghel* (1989).

Para além das sequências que se estendem a partir do material selecionado para a Caixa 1, há algumas poucas inclusões temáticas, como o série com o designer *Bill Blass* para a revista *Town & Country* (1969); os editoriais *Nova York, Margareta, Gabriela e o Guarda* (1972) para a *Harper’s Bazaar*; *Sem título*, (Modelo no Jardim); com as modelos *Robyn* (ca.1994); *Lauren Hutton* (1985); e *Princesa de Vizcaya*, para a *Vogue Miami* (1992). Há também, outras diversas, *Tourada*, México (s/d) e *Ciganos*, Brasil (1970); fotos de família – viagem para a *Disney* (ca. 1972); *Ian Stupakoff* (1963), outras de seus filhos ainda crianças no Brasil e uma sequência retirada de uma das suas quatro viagens ao *Ártico* (1968).

Frente a esse cenário detectamos alguns pontos evidentes: (1) as escolhas de muitas das séries se confirmam, pois uma parte está na Caixa 1 e outra na Caixa 2; (2) Stupakoff não fez a seleção somente pela série, mas sim pelos fotogramas das séries, o que é especialmente válido para a Caixa 1, para a qual o determinante de inclusão foram os fotogramas; (3) há sequências selecionadas para ambas as caixas que não apresentam todos os fotogramas da série

(é possível que, por várias das séries escolhidas serem oriundas de trabalhos comissionados, alguns fotogramas podem estar com os contratantes, ou ainda terem se perdido); e (4) além da divisão de uma mesma série entre a Caixa 1 e a Caixa 2, foi também possível verificar parte desse material em outros acondicionamentos da coleção entregue por Stupakoff para depósito no IMS, como nos envelopes pardos.

O estudo da Caixa 1 como ponto de partida para a visualização do projeto poético

Se no fazer literário, o texto pode ser um ponto culminante relativamente bem identificado, no sentido de que, por uma comparação entre os textos escolhidos, tendo-se em vista o levantamento das variantes, busca-se reproduzir o caminho do autor das versões iniciais até o texto definitivo publicado (TOLEDO, 2000), na fotografia – assim como em outras expressões –, rastrear o processo criativo requer que o investigador estabeleça um ponto de partida, ainda que provisório, que o norteie. A definição desse ponto pode ser uma unidade biográfica, uma imagem, uma série fotográfica, uma exposição, um livro, uma parte ou todo o trabalho. Muitas vezes, ele pode ser definido a partir de uma única imagem recorrente em vários projetos, ou tomando-se indicações do próprio fotógrafo, quando ele reconstrói as coleções desenhando um sentido em seus arquivos, ainda que esse sentido não necessariamente respeite a cronologia dos registros (SICARD, 2015). É nesse último caso que se enquadra nosso ponto de partida para discutir as escolhas de Stupakoff apresentadas na tese *Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff*, defendida em dezembro de 2017 no Instituto de Artes da Unicamp (SPINELLI, 2017).

Na tese, após estudo pormenorizado das obras de Stupakoff constantes do acervo do

Instituto Moreira Salles, foi selecionada uma amostragem deste material. O *corpus* da análise para o presente estudo consiste primeiramente nos negativos da Caixa 1 e as folhas de contato oriundas deles (que não se encontram nas Caixas, uma vez que ambas contêm apenas negativos) e, quando necessário, imagens individualizadas das sequências para a demonstração do argumento sobre o material analisado. Também recorreremos à Caixa 2 quando da necessidade de complementar o raciocínio sobre a Caixa 1; eventualmente, recorreremos a outros conjuntos para reforçar a argumentação sobre algum ponto importante para a discussão. Nesse cenário, salientamos que a Caixa 1 foi o eixo central para as análises, mas que foi consultado todo o material disponível no IMS, assim como outras fontes pertinentes fora do instituto, a fim de visualizar o todo e aumentar a robustez e consistência das afirmações sobre a poética do fotógrafo. Sempre que algo parecia determinante na análise dos cópiões da Caixa 1, tiramos a contraprova com o material das outras caixas organizadas por Stupakoff e do restante do material disposto em envelopes e organizado pelo IMS.

Privilegiar a Caixa 1 em seu diálogo com outras fontes, i.e, buscar as tensões e convergências que advêm das obras em questão e toda a documentação paralela que nos dá acesso a alguns aspectos do contexto, foi a maneira proposta para enfrentar os objetos fotográficos aqui estudados. Essas sequências que funcionaram como parâmetro para nossa leitura apresentam um amplo leque de situações e contextos na obra de Stupakoff, variando de moda, família, nus, viagens e fotografias de rua.

Entendemos o acervo de Stupakoff no IMS como um recorte, uma seleção da obra do fotógrafo, e estabelecemos a Caixa 1 como parâmetro norteador do estudo da criação principalmente porque nela estão presentes escolhas

do autor que refletem uma seleção significativa dentre o conjunto de seu trabalho fotográfico. Consequentemente, esse material nos oferece maiores indícios sobre o olhar de Stupakoff, dialogando com a perspectiva histórica e focando nos limites de sua forma de expressão.

A Caixa 1, portanto, é uma amostra do projeto poético do fotógrafo. Por projeto poético temos que:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica, que por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto singular e único (SALLES, 2013, p. 44).

Pela amostra da Caixa 1 podemos analisar os aspectos singulares fotográficos, os detalhes e as sutilezas de um propósito estético do autor que foram ganhando força na sua obra e estão expressos nos negativos ali contidos.

O propósito estético do fotógrafo, que possui sua própria visão de mundo, ideias e atitudes éticas – plano de valores e aquilo com que ele está comprometido –, manifesta-se no conteúdo das suas ações, em suas escolhas, seleções, combinações, leis em estado de construção e transformação daquilo que o artista quer e aquilo que ele rejeita (como suas tendências políticas) (SALLES, 2013).

Das atitudes éticas profissionais está a tendência de Stupakoff em rejeitar o uso comercial da fotografia; para ele, uma produção que somente visa o lucro fere a integridade do fotógrafo: “(...) todos os anos de sua vida [de fotógrafo] dedicados a compreender e a não fazer aquilo que outros querem e exigem que resulta em uma moralidade escrava e na desintegra-

ção do corpo e do espírito” (STUPAKOFF, 2006, p.6). Para Stupakoff, ter ética individual, significa não renunciar a princípios básicos – satisfação em fotografar dentro do próprio estilo e não somente para contentar um cliente, por exemplo (STUPAKOFF, 1978a).

Dois aspectos em relação à Caixa 1 nos permitem construir um raciocínio que leva ao entendimento do projeto poético de Stupakoff: suas preferências por determinadas sequências, e, a partir da análise minuciosa dessas sequências, a determinação de dominantes⁹ (cf. Lucrécia Ferrara, 2004) – padrões ou características gerais norteadoras, como linguagem e gestos fotográficos – que podem ser extrapolados para compreender outros trabalhos do fotógrafo e que, dessa forma, fornecem-nos indícios do seu processo criativo. A correlação entre as sequências via elementos que tenham uma raiz em comum ou similar e um padrão primordial pode revelar nuances que iluminam boa parte do processo de criação.

O projeto poético mostra princípios gerais – éticos e estéticos – que direcionam o fazer do criador e norteiam o momento singular que cada obra representa. Pode-se dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do criador conhecer seu projeto de caráter geral e que cada obra é uma possível concretização de seu grande projeto.

9 A ideia de ‘dominante’ é empregada aqui a partir de Lucrécia Ferrara (2004) que recorre à estratégia de eleger uma dominante para compreender o espaço urbano como signo não-verbal. Ferrara, por conseguinte, extrai o conceito do linguista Roman Jakobson (cf. 1973), o qual afirma que todo o texto ocorre a partir de uma dominante que garante a esse texto coesão estrutural e hierarquiza as demais constituintes. Em Ferrara (2004) o estudo do não-verbal parte da escolha de uma dominante que é um índice norteador por onde começar e que conduzirá a análise daquela expressão. A dominante também foi eleita para análise de trabalhos de narrativas hipermediáticas (PFÜTZENREUTER, 2006) e aqui desdobramos para a fotografia.

Ao acompanhar um processo específico, comparando rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens que o artista vai fazendo ao longo do percurso, os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores (...). A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto (SALLES, 2013, p. 44).

A proposta aventada na pesquisa não foi a de investigar o processo de criação de uma obra específica de Stupakoff, mas, em um ato de ação reversa, partir do conteúdo da Caixa 1 para tecer apontamentos sobre o projeto de caráter geral do fotógrafo. Nesse caso, o objetivo foi o de determinar pontos que pudessem sintetizar os princípios basilares do criador. A visão desses pontos está fundamentada na premissa de que existe coesão no universo fotográfico de Stupakoff.

Segundo Salles (2013), as tendências poéticas se definem ao longo do percurso. São princípios em estado de construção e transformação; a consciência de alguns destes aspectos só fica evidente para o criador após algum tempo, quando ele é capaz de ter uma visão de perspectiva da sua própria obra. Acreditamos que a reunião feita por Stupakoff das sequências nas Caixas 1 e 2 reflita de alguma forma suas tendências criativas, visto que ali estão trabalhos de toda uma vida profissional, representando a sua diversidade fotográfica e permitindo-nos considerá-lo não somente como um fotógrafo de moda. Além disso, suas escolhas nos fornecem elementos significativos para compreender sua poética.

Considerações finais

A seleção das Caixas 1 e 2 contempla sequências de editoriais de moda, nus, fotos de família e retratos. Ao retomar os negativos e organizar

as Caixas 1 e 2 (primeira e segunda seleção, respectivamente) depositadas no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, Stupakoff exerceu um ato de escolha frente a todo o material fotográfico em sua posse. Ao olhar para a totalidade da sua produção e empregar uma análise própria no redescobrimto de sua obra, ele de certa forma evidenciou seu projeto poético, pois nesse encontro com o material ele teria visualizado e eleito aquilo que considerava mais representativo. Para além das caixas, as escolhas em outras ocasiões (exposições, livros) seriam tentativas de Stupakoff dominar todos os aspectos de sua produção fotográfica.

Nas Caixas 1 e 2 foi possível encontrar um diversificado e qualitativo universo fotográfico aptos a fazer emergir os núcleos significativos fundamentais da obra fotográfica de Stupakoff. O contato com esse material foi um ponto importante de partida, pois, a partir dele, duas direções nortearam a pesquisa de doutorado: (1) diante dessa pluralidade de produção, como estabelecer um alinhamento dos aspectos comuns nas suas variadas vertentes fotográficas; (2) se nas diversas proposições fotográficas (moda, documental, família) haveria um denominador comum, uma consistência fotográfica que permitisse reconhecer um olhar próprio de Stupakoff.

Os materiais da Caixa 1 e da Caixa 2 são fontes de análise, sendo que pesquisador de processo criativo manuseia um objeto que se apresenta limitado em seu caráter material, ao mesmo tempo ilimitado em sua potencialidade interpretativa (SALLES, 2008). Nesse sentido, concordamos com Salles que os documentos evidenciam o trabalho criativo, no entanto, a análise como fonte interpretativa não se esgota, visto que esse material pode ser exposto a outros ângulos e outros instrumentos analíticos.

Por fim, acreditamos que a conexão e articu-

lação das informações apresentadas no presente trabalho, oferecem um novo prisma sobre a poética de Otto Stupakoff, ampliando o discurso sobre processo criativo fotográfico da sua obra.

Referências

- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra; SILVA, Célia Nunes. Uma visão sistêmica do processo criador. **Tessituras & Criação**, São Paulo, n. 3, p. 52 – 63, set. 2012.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14 ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. (Org.). **Otto Stupakoff**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. **Lo fotográfico**: por una teoria de los desplazamientos. Trad. Zelich, Cristina. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LIBERMAN, Alexander. Introduction. In: PENN, Irving. **Moments Preserved**. New York: Simon and Schuster, 1960.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Leituras sem palavras**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- JAKOBSON, Roman. Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.
- MENDES, Ricardo; ARRUDA, Valdir. Otto Stupakoff: fotografia de moda em São Paulo na década de 1960. In: **Revista D'Art**, Centro Cultural São Paulo, n.8, São Paulo, dez., p.4-15, 2001.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. No Masp, Stupakoff expõe 13 anos de exílio voluntário. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 15, 28 mar. 1978a.
- PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Processo de Criação de Narrativa Hipermediática. In: Lucilinda
- TEIXEIRA. (Org.). Leituras intersemiótica: Estudos Interdisciplinares e Multiculturais. Belém: Editora Unama, v. 1, p. 31-51 2006.
- SOULAGES, François. Estética e método. **Re-**

vista Ars, São Paulo, Usp, v.2, n. 4, 2004.

_____. A fotograficidade. **Revista Porto Alegre**, Porto Alegre, v.13, número 22, maio/2005.

_____. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

STUPAKOFF, Otto. Lembretes: Otto Stupakoff. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens.

Otto Stupakoff. Cosac Naify, 2006.

_____. **Otto Stupakoff**: depoimento [22 mar. 1978a]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

_____. **Otto Stupakoff**: depoimento [3 nov.1978b]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

_____. **Otto Stupakoff**: depoimento [3 nov.1978c]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

_____. [carta] [jan. 1978c], São Paulo [para] BARDI, Pietro, São

Paulo. 1f. frente e verso. Texto referente a ele e a exposição de 1978 no MASP.

_____. **Otto Stupakoff**: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000a. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.

_____. **Otto Stupakoff**: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000b. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SICARD, Monique. Les enjeux d'une génétique photographique. **Genesis** [En ligne], n. 40, 2015. Disponível em: <<http://genesis.revues.org/1448>>. Último acesso em: 9 ago. 2017.

SPINELLI, Patricia Kiss. **Entre escolhas**: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto

Stupakoff. 2017. 376 fls. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, SP: [s.n.], 2017.

SPINELLI, Patricia Kiss; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. A organização do material fotográfico de Otto Stupakoff: o olhar do fotógrafo sobre a sua produção In: **XII Congresso da APCG**, 2015, Salvador. XII Congresso da APCG Estudos de processo no século XXI: Multilinguismo, multimídia e multiverso, 2015, Salvador. XII Congresso da APCG Estudos de processo no século XXI: Multilinguismo, multimídia e multiverso, 2015. p.125 126.

TOLEDO, Conceição Arruda. **Gênese e memória**. São Paulo: Komed, 2000.

Patricia Kiss Spineli

Doutora em Artes Visuais pela Unicamp (2017). Mestre em Design pela Unesp (2013). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (2008). Graduada em Desenho Industrial pela Unesp (2003). Leciona para cursos de graduação em Fotografia, Design Gráfico e Artes Visuais. Atualmente é docente do curso de graduação em Publicidade e Propaganda da PUC-SP.

Edson do Prado Pfützenreuter

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP (1997). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP (1992). Graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela USP (1985). Professor da graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp.