

# FOTORIO 2015

Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro

“FOTOGRAFIA: ONTEM, HOJE E AMANHÃ”



Alfredo Ferreira Lage - Arquivo Museu Mariano Procopio

CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HELIO OITICICA

15 DE JUNHO das 14H ÀS 20H

# “FOTOGRAFIA: ONTEM, HOJE E AMANHÃ”

CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HELIO OITICICA  
15 DE JUNHO das 14H ÀS 20H

Coordenador • Pedro Vasquez

14h

## **Difusão da fotografia no século XIX**

Ana Maria Mauad (Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense): “Fotografia e sociedade: usos e funções do retrato fotográfico no Brasil oitocentista”  
+  
Pedro Vasquez (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro): “Aspectos da fotografia na província do Rio de Janeiro no período imperial”

16h

## **Fotografia moderna**

Douglas Fasolato (Museu Mariano Procópio): “Alfredo Ferreira Lage e a criação do Photo Club do Rio de Janeiro e do Photo Club Brasileiro”  
+  
Maria Teresa Bandeira de Mello (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro): “Dona Hermínia de Mello Nogueira Borges e o Movimento Pictorialista no Brasil”.

18h

## **A fotografia na rua e no museu**

Joana Mazza (curadora independente): “Programa Imagens do Povo da Favela da Maré e o uso da fotografia como instrumento de inclusão social.”  
+  
Luiz Guilherme Vergara (Museu de Arte Contemporânea de Niterói): “O papel da fotografia nos museus de arte contemporânea e nos grandes eventos internacionais.”

14h

***Difusão da fotografia no século XIX***

**Milton Guran** — Bom, antes de qualquer coisa eu quero agradecer ao Centro de Artes Hélio Oiticica por acolher mais uma vez o *FotoRio* nesse magnífico espaço, com tanta generosidade. Agradecer também à Secretaria Municipal de Cultura, por ter tido a formidável ideia de fazer editais para festivais, o que permite que o *FotoRio* possa produzir essas exposições e quero agradecer ao Pedro Vasquez por ter organizado esse curso no âmbito das atividades do *FotoRio*. O *FotoRio*, como vocês sabem, é um movimento de fotógrafos que tem como objetivo dar visibilidade à fotografia e à reflexão sobre a fotografia. E, para nós é muito legal ver a sala cheia, com pessoas interessadas. Muitos de vocês eu não conheço e isso é muito bom, porque normalmente eu conheço as pessoas. Então, é sinal que sangue novo está chegando e é uma coisa que a gente precisa. O trânsito está muito complicado. Acredito que na próxima meia hora ainda vá chegar mais gente. Eu mesmo me atrasei no caminho. Para nós, do *FotoRio* — eu falo em meu nome e de toda equipe, o Pedro vai falar por ele, é o coordenador adjunto, a Julieta Roitman, coordenadora de exposições, o Alexandre Hypólito que coordena as montagens e nossa produtora executiva Melanie — em nome de todo o grupo eu quero dizer que nós fazemos o que fazemos para vivermos esse momento. Encontrarmos pessoas interessadas em fotografia, interessadas no potencial transformador da fotografia e da arte, em uma perspectiva de melhorar a sociedade, de melhorar a vida. Então, eu agradeço a professora Ana Maria Mauad, parceira de tantos outros FotoRios e minha “chefa”, de certa maneira, já que eu sou pesquisador do grupo de trabalho dela. A minha colega Lygia Segala que deve estar presa no trânsito como eu estive, e eu desejo a vocês uma boa tarde. Infelizmente, não poderei ficar com vocês até às 20:00, vou ter que dar uma saidinha para voltar mais tarde, mas tenho certeza que vai ser uma tarde muito profícua. Obrigado. Pedro. [Aplausos]

**Pedro Vasquez** — Boa tarde a todos! Dando prosseguimento ao que o Guran falou, antes de eu apresentar a Ana Maria Mauad e dar início ao curso propriamente dito, que não vai ter três e sim seis segmentos. É um “intensivão”, uma imersão total, desde os primórdios da fotografia até os tempos futuros. É importante lembrar que o *FotoRio*, em geral dá uma ênfase muito grande à produção do conhecimento, não quer ser um evento com o caráter de festival que faça apenas exposições. Tem, por exemplo, uma parte de leitura de portfólios em que as pessoas podem submeter seus trabalhos a curadores, pesquisadores e outros especialistas, o que muitas vezes muda a carreira da pessoa. Tem também essa parte educativa que visa justamente formar, como salientou Guran, um novo público e também novos pesquisadores. Porque, só fazendo um parêntese histórico, quando a maior parte de vocês nem era nascida — porque eu sou do século passado — na Funarte, nós criamos uma coleção, em 1982, chamada Luz e Reflexão, justamente para fomentar a edição de livros sobre reflexão, livros de teoria, não de história, porque havia uma coleção de história e nem de técnica. De teoria sobre fotografia e que justamente dialogasse com a universidade, mas que fosse destinada ao grande público de modo geral. Esse

projeto depois foi descontinuado em virtude das mudanças ocorridas na Funarte. Mas, vocês percebem que já se passaram 33 anos e nesses 33 anos não surgiu uma média de dois novos pensadores por ano. Você teve, quando muito, se pegar todas as pessoas que estão escrevendo sobre fotografia, com regularidade — não é o sujeito que fez uma tese em 1990 e depois não escreveu mais nada — e sim alguém que publique um ensaio, uma pesquisa, com certa frequência, vamos dizer assim, em um período de 10 anos publique cinco trabalhos, você não tem 50 pessoas no Brasil inteiro — pode botar na ponta do lápis que você não tem. Isso significa que aquela necessidade detectada em 1982, continua ainda viva. Então a organização de cursos e seminários é uma das maneiras em que o *FotoRio* encontra para suprir essa lacuna e despertar justamente novas vocações, pois tudo isso aqui está sendo gravado e será transcrito e publicado. Depois vocês serão avisados, já que temos os e-mails de todos vocês, para que vocês venham recolher aqui, gratuitamente, um exemplar. Todo mundo aqui presente terá direito. Inclusive, vale lembrar que, no momento que vocês fizerem alguma intervenção, devem se identificar direitinho e usar o microfone para que isso fique depois consignado por escrito. Só uma última coisa antes de começar: outra faceta desse trabalho de reflexão terá início amanhã, o nono Encontro de Inclusão Visual, que visa a inclusão social e que será realizado no Museu de Arte do Rio e também será, para dar sorte, iniciado pela Ana Maria Mauad que, por sinal, foi minha orientadora no mestrado da UFF. Esse encontro, já se firmou como um fórum tradicional de debate do uso da fotografia como um instrumento de transformação social. Então, vocês percebem o que o *FotoRio* tenta fazer de um modo muito abrangente e aberto, do ponto de vista da mentalidade: contemplar todas as facetas, todos os usos, todas as vertentes da fotografia, documentais, expressivas, artísticas, de reflexão, de transformação social... Bom, isso dito, farei uma breve apresentação da professora Ana Maria Mauad, que tem uma produção importante, é, justamente, uma dessas raras pessoas que têm uma produção importante em torno da fotografia. Ela é doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado pelo Museu Paulista da USP. É professora do Departamento de História da UFF, coordenadora do programa de pós-graduação em História e coordenadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Desde 1996 no CNPQ e Cientista do Nosso Estado FAPERJ. Além de todas essas atividades acadêmicas de coordenação, orientação de diversas pessoas, é autora do livro *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografia* e de vários capítulos em livros com temas ligados à história oral, história visual, história da memória, com interesse predominante sobre a fotografia, naturalmente. Antes de passar a palavra a Ana Maria Mauad farei apenas um último esclarecimento: a professora vai falar e após a sua fala haverá um espaço para o debate. Então, vocês anotem as perguntas que por ventura tiverem, pois depois terão oportunidade de fazê-las. Aí entra a outra professora, Lygia Segala, e então teremos um pequeno intervalo para nos recuperarmos fisiologicamente, por assim dizer assim, após o que passaremos para o segundo bloco, com dois outros professores e mais um pequeno intervalo, após o fim do segundo professor e, finalmente, o terceiro bloco. Como vocês observaram no programa, esses blocos têm um nexos que começa no passado remoto, do Brasil oitocentista, passa para o passado mais recente do século XX, após o que chega ao tempo presente, o século XXI, com sinalizações a respeito do que, eventualmente, ocorrerá com a fotografia a partir de

agora. Agora vou deixar vocês com a professora Ana Maria Mauad e vou me retirar da mesa para não atrapalhar a palestra dela. Muito obrigado.

**Ana Mauad** — Bom, boa tarde. Eu quero, antes de qualquer coisa, agradecer o convite do Pedro. Já que ele fez um “remember” aí, acho que vale à pena eu também situar um pouco o meu contentamento aqui e a importância do que a gente está fazendo aqui hoje. Eu orientei o Pedro no mestrado, mas eu nunca tinha orientado a minha própria bibliografia. Então, isso é uma coisa a ser destacada. Um dos pesquisadores em fotografia que cria o campo é o Pedro Vasquez. Paralelamente, eu estou do lado de uma pessoa que deve estar chegando, que é a Lygia Segala que me inspirou significativamente a trabalhar com fotografia. Em uma das palestras, não existia *FotoRio* ainda, mas nos idos dos anos 1980 eu assisti uma palestra da Lygia, no Arquivo Geral da Cidade, sobre o Malta e a abertura da Avenida Central, e fiquei encantada com a forma que ela trabalhava com essas imagens, não como indicativo de um tempo que passou, mas como superfícies densas, não só de informação, mas de elementos para a gente pensar que sociedade era aquela que produzia aquelas fotos e para que serviam aquelas fotos. Em geral a gente vê a fotografia como se fosse uma janela, aonde a gente mergulha para o passado. Mas, essas janelas, na verdade, são filtros e são mediados por olhares, por usos, enfim, por discursos, uma série de coisas que estão ali dentro daquelas imagens. Então, quando eu ouvi a Lygia foi muito inspirador. Eu estava fazendo minha pesquisa de mestrado. Desde os anos 1980 com as iniciativas da Funarte, encontros de fotografia que foram, em grande medida, potencializados pelo *FotoRio*, sob tirocínio do Milton Guran, que traz para a gente uma potência, não só de pensamento da fotografia, mas de ação, a fotografia agencia uma nova situação, uma nova condição social. Não só para pesquisa, mas para você pensar que fotografia é essa e que fotógrafo é esse, principalmente em face aos desafios que a gente está enfrentando em relação à imagem digital, à multiplicação das imagens pelas redes e pelas diferentes plataformas onde essas imagens circulam. Então, eu acho muito oportuno a gente estar aqui hoje. E é muito oportuno, como o Guran chamou atenção ter gente muito jovem interessada em ouvir, participar da maratona proposta pelo Pedro, aonde, realmente, é uma oportunidade inédita de termos, através do olhar de diferentes pesquisadores, esse panorama. Mas, não é um panorama da história da fotografia. O que eu vou fazer aqui não é bem história da fotografia, mas pensar por meio da fotografia a sociedade em que a gente vive. E isso faz uma diferença. Eu acho que quando o Pedro chama atenção de que a gente tem pouca produção sobre fotografia é porque hoje a gente tem uma produção muito pluralizada, principalmente quando a gente pega o fato dessa pesquisa em fotografia ter sido encampada pela universidade. Coisa que nos anos 1980 ela não era. Eu fui conhecida como a historiadora que andava com as fontes debaixo do braço porque eu tinha feito um trabalho sobre o quebra-quebra de ônibus no Rio de Janeiro, em 1986, só com fotografia. “Mas, o que é isso?! Mal acabou de acontecer! Você não está fazendo história! Está fazendo jornalismo!”. Uma série de preconceitos que as Ciências Sociais, menos a Antropologia, que já usava bastante a fotografia como recurso de pesquisa, mas ainda assim muito ligada à noção de registro testemunhal. Então, esses anos 1980 colocam as Ciências Sociais e a História, sobretudo pela renovação dos estudos. E a fotografia, como fonte e objeto da História passa a ter um papel muito importante porque justamente permite que a gente entenda as sociedades do passa-

do por outro sentido que é o sentido da visão. Entender que o sentido da visão, da visualidade, do ver, do dar a ver, também são estratégias culturais. São atributos naturais dos seres humanos a gente ver. Mas, mostrar como a gente vê é todo um processo de estar em sociedade de viver e criar sistemas de significação, repertórios visuais para você apresentar determinadas coisas. Então, quando o Pedro me convidou para abrir esse curso eu fiquei muito contente, mas meio preocupada porque eu vou falar aqui hoje e vou falar amanhã. E eu não queria me repetir senão vou ficar aquela coisa meio arroz de festa, “o que ela falou hoje, ela vai falar amanhã”. Então, eu fiz um recorte. Ele tinha me pedido para eu apresentar um trabalho que eu já vinha fazendo, que não é hoje minha pesquisa prioritária, porque eu venho trabalhando mais com a fotografia contemporânea, principalmente no século XX com uma discussão de fotografia pública e tal e aí eu resolvi fazer hoje uma imersão, a pedido do Pedro também, dentro da perspectiva do retrato fotográfico do século XIX. Mas, relacionando esse retrato fotográfico do século XIX à sua função social. E, pensar um pouco, a sociedade que produzia e consumia esse retrato fotográfico no século XIX no Brasil. É diferente do que vou falar amanhã que eu vou jogar com uma perspectiva mais abrangente, uma coisa mais panorâmica, onde o século XIX vai entrar para discutir a fotografia e seus públicos. Quer dizer, essa relação da fotografia com os públicos que consomem essa fotografia. Então, justamente pelo recorte e pela perspectiva do curso, hoje eu vou centrar na questão do retrato fotográfico e quero começar com essa figurinha que vocês estão vendo aí, muito bonitinha, é xará do Pedro. Ele se chama Pedro Ramos Nogueira, é o Barão de Joatinga. A história do Pedro Ramos Nogueira é interessante. Ele é filho de fazendeiros. Essa fotografia pertence a coleção de uma fazenda de uma região chamada Bananal, uma fazenda chamada Resgate. E o Pedro Ramos Nogueira era filho do dono da fazenda. Na verdade Resgate é uma grande fazenda e ela chama Resgate porque está associada ao plantel de escravos que ela tinha, então o dono da fazenda, o senhor Valim, era dono de muitos escravos, tinha uma extensão de terra enorme. A região do Bananal fica próxima ao Oeste Paulista. É uma região aonde o café no século XIX vai saindo do Vale do Paraíba e indo para o Oeste Paulista, mas ainda nesse momento o uso da mão de obra escrava era muito intenso. Então, essa família era muito rica porque tinha muitos escravos. E ter escravos é ter riqueza. E o Pedro Ramos era filho desse aristocrata. A aristocracia brasileira era formada por agricultores, donos de fazenda, terras e escravos, eram signos de riqueza. Só que ele, como toda essa geração que vem dessa riqueza terra-tenente, estudou no Colégio Pedro II, a tradicional escola da elite brasileira, inclusive ele participava ativamente do movimento estudantil liberal. Ele era anti-conservador. Vocês sabem que no século XIX se dividia entre partido liberal e partido conservador. Ele era um liberal. Um liberal que participava de toda a movimentação em torno da abolição dos escravos, sendo o pai dele escravista. Que participava dos ideais republicanos. Até ele casar e acalmar. Acalmou. Ele casou também com uma prima para reunir as riquezas e eles seguem em lua-de-mel para Paris. Em lua de mel em Paris ele vai para onde? Tirar essa fotografia. Se vocês observam aqui — não dá para ver muito bem porque o foco não está bom — no cantinho da foto está escrito *Disdéri Photographie*. Ele foi à melhor casa fotográfica de Paris que foi a casa do Eugène Disdéri, que foi o inventor do formato *carte-de-visite* que é esse formato 6 x 9, que se tornou uma coqueluche. O *carte-de-visite* é um equivalente do *selfie* hoje. Todo mundo que tinha acesso, é óbvio, tirava uma fotografia em um estúdio para ser



Foto Fabian Alvarez

Ana Maria Mauad

distribuído entre seu circuito social. Isso era uma imagem de distinção. Ele foi para Paris e ao invés de tirar uma foto, que você faz aquele clique com a Torre Eiffel na cabeça, tem aquele “ângulozinho” que você coloca a Torre Eiffel na sua cabeça — óbvio que naquela época ele não ia poder fazer isso mesmo — mas ele foi para o estúdio do fotógrafo de maior distinção. Quando ele volta, essa fotografia vai para o álbum e é dotada de reconhecimento. E o que é interessante, como ele está? Qual é a pose dele? Um elemento importante da gente observar no retrato oitocentista é a negociação da pose. A pose cria uma condição do sujeito moderno, indivíduo. É um momento em que na Europa você está tendo a consolidação, início de um processo de valorização do indivíduo, aonde o retrato fotográfico vai cumprir um papel na conformação dessa imagem do indivíduo que tem o seu reconhecimento não mais pelo sangue, como se definia a sociedade do Antigo Regime, mas pela sua capacidade de produzir e de ser. Essa existência individual é própria da sociedade moderna, da sociedade do século XIX que emerge uma consciência de subjetividade diferente. E essa consciência de subjetividade se revela muitas vezes como máscara social também. Como a gente vai ver mais adiante. Mas, de qualquer maneira, a representação que ele faz aqui é para se representar como. O livro, a pose, a roupa clara de tecido mais leve. Dá para ver no meio da foto, levemente ali a corrente do relógio aparecendo, o ar pensativo, ele constrói todo um conjunto de atributos de um repertório visual que está presente dentro do estúdio. Disdéri tinha ali dentro do estúdio todos os elementos para você fazer um arranjo que ele, é óbvio, dirigia. Esse arranjo de o que eu quero e como eu quero aparecer era fornecido pelo fotógrafo. Eu acabei de ler uma tese de doutorado para uma banca da qual vou participar na quinta-feira, que é do Vincenzo Pedani, de São Paulo, que é um fotógrafo. Ele retratou, no final do século XIX todos os elementos da aristocracia paulista e, paralelamente, ele produziu uma série de retratos de rua no finalzinho do século XIX, início do XX. Mas, o interes-

sante desse fotógrafo, para não sair do assunto, é que ele apesar de estar fotografando no final do século XIX ele continua usando os elementos, os objetos que conformam um repertório visual associado à construção do sujeito moderno, do sujeito que se distingue do grupo social por uma série de atributos que o próprio fotógrafo oferece. Então, o estúdio fotográfico é um lugar de *mise-en-scène*, de se colocar em cena. Então, eu acho que em função disso, eu comecei com a foto do barão de Joatinga porque entender a história que leva à produção da foto faz com que justamente essa foto deixe de ser um espelho e se torne uma superfície rica de densidade histórica. Então, as fotografias têm as suas histórias. Isso é um elemento importante para a gente guardar. Eu vou seguir aqui o texto — não vou ficar lendo o tempo todo, mas vou seguir o texto — para a gente ter um conjunto de ideias que eu quero — depois a gente vai ter um tempo para perguntas — que vocês possam indagar para poder avançar nessa discussão. A imagem na sociedade brasileira teve como uma das principais formas de expressão a fotografia. Essa, por sua vez, se orientou a partir de duas grandes referências, o retrato fotográfico e o retrato de vistas. Sob o império do retrato, grupos sociais se distinguiam, construindo através de marcas visuais a sua identidade social. É isso o que o Pedro está fazendo aqui. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade. É isso o que ele está fazendo aqui. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio, atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados segundo os códigos de comportamento referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural ou acesso a esses. Quem tinha dinheiro para ir ao Disdéri tirar uma foto? Só o Barão de Joatinga. Esse elemento de distinção social está realmente ligado ao poder aquisitivo. Mas, não só isso. A capacidade de você reproduzir, por um custo menor, os mesmos padrões difundiam para o conjunto da sociedade os padrões da própria classe dominante. A gente vai ver mais adiante, as camadas populares, quando guardavam um dinheirinho e iam para o estúdio, como é que elas se deixavam retratar? Com as roupas que tinham dentro do estúdio que as transformavam naquilo que elas queriam ser. Como ela queria ser vista. Em certa medida é hoje o que todo mundo faz no *selfie*, mas vamos lá, deixa para depois, deixa para o final do curso! O Império brasileiro teve sua imagem desenhada pela pena aguçada e perspicaz dos viajantes e de seus riscadores, desenhistas, pintores, paisagistas, retratistas e fotógrafos que por aqui transitaram. Até a abertura dos portos houve uma entrada massiva, principalmente com a missão francesa, depois de 1808, e também as expedições científicas traziam aquilo que a ensaísta Flora Süssekind chama de escrita em trânsito. Essa escrita em trânsito também tinha a produção de imagens em trânsito. Como não tinha fotografia, você tinha essa imagem do riscador. O Hercule Florence era um riscador. Ele participou da expedição de Langsdorff desenhando tudo o que via. Então, isso é uma das formas de registro que vai levar justamente a essa demanda social de imagens. Uma constante dessas imagens que se produz desde a abertura dos portos é a cidade do Rio de Janeiro como síntese da representação do Império. Não sem motivo. Além de ser sede do governo central e, por conseguinte, palco onde o teatro imperial era exibido, o Rio de Janeiro reveste-se de uma singular beleza natural, aparecendo, ao mesmo tempo, como o principal porto do país. Então, se a gente observa as vistas — acho que vale à pena, isso é uma indicação — na Chácara do Céu, ali no parque das ruínas em Santa Teresa, você tem uma excelente coleção de vistas que é



a coleção do Museu Castro Maya. Quem não conhece, vale à pena ver. Essa noção das vistas, essa ideia do panorama, é próprio de uma visualidade que se constrói no século XIX, associada justamente à difusão dos lugares que são conquistados pelo processo de expansão. E aí vale registrar, processo de expansão capitalista. O daguerreótipo, que é antes dessa modalidade de retrato, ele é uma peça única, chega ao Brasil em 1840, pouco tempo depois de ter sido apresentado na França. Sua chegada foi registrada pelos jornais da corte, evidenciando nas notícias sobre essa invenção, a necessidade da experiência visual. Já sei até de cor a notícia que foi publicada no *Jornal do Commercio*: “há que ver as coisas com seus próprios olhos (...) emerge o mercado do peixe...” É uma poesia que o jornalista faz porque é encantador. Principalmente para aquela sociedade, aquela experiência visual. Era uma coisa inédita. Hoje a imagem é uma coisa muito comum. Mas - principalmente porque o daguerreótipo é espelhado, aquele sentido de magia, imagem e magia tem uma etimologia parecida, mas isso é uma outra palestra — o daguerreótipo vai entrar nesse registro, no registro que você se assombra ao ver. Então, essa experiência visual é renovadora. Principalmente, se a gente leva em consideração que você está aqui no extremo Ocidente, que são as Américas. Uma sociedade, em grande maioria, que a população era analfabeta, tal experiência possibilitava um novo tipo de conhecimento mais imediato e mais generalizado. Por tanto, desenvolvimento técnico, aliado à conquista de novos mercados consumidores e de paisagens exóticas, foram ingredientes importantes para os novos usos e funções da imagem fotográfica no século XIX. Atuando nessa direção, os fotógrafos paisagistas contribuíram para corroborar a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas. No Século XIX, a fotografia de paisagem se prendia em alguma medida, nos cânones da pintura romântica e os grandes panoramas corroboravam essa visão idealizada de natureza. Utilizando chapas de grande formato acaba que, em geral, os panoramas, inclusive, depois as pinturas históricas, eram exibidas em espaços circulares, que existia aqui no Centro da cidade vários espaços circulares que você exibia esse panorama. Então, essa experiência de imersão da imagem é alguma coisa que já existia e vinha trazida pelas companhias internacionais. Como eu falei, depois da abertura dos portos, o trânsito de estrangeiros aqui é muito grande e esses estrangeiros tinham diferentes tipos de profissão. Existia uma arte aplicada. Aplicada a quê? Ao consumo, à diversão, ao entretenimento, à imaginação. Diferente das belas artes. A fotografia de estúdio vai entrar um pouco dentro dessa economia visual que eu costumo dizer. Principalmente a *carte-de-visite* que é uma produção em massa de retratos, ela vai entrar nesse registro do consumo generalizado, que se generaliza guardando todas as proporções. À parte de todo o fascínio causado pelas vistas estereoscópicas, que são aquelas vistas que compunham duas imagens e você via por meio de um aparelhinho, o século XIX foi dominado pelo império do retrato. No Brasil, a moda do retrato foi aceita como todas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e para fornecer-nos molduras para nossas próprias imagens. Rapidamente, fotógrafos estrangeiros, fugindo da concorrência profissional existente em seus países invadiram a corte, integrando-se ao cotidiano da cidade juntamente com modistas, cabeleireiros, joalheiros e outros agentes dos modos de vida ocidentais. Então, quer dizer, a fotografia está associada a um novo padrão de consumo. Ligada à chegada de uma população estrangeira que vem com a abertura dos portos há uma espécie de revalorização dessa rotina urbana que se dá

justamente pela vinda dos estrangeiros e aí o retrato vai ter um papel importante. No entanto, o retrato fotográfico democratizou a imagem, antes limitada aos recursos da pintura. O barateamento dos custos como também a ampliação do número de fotógrafos itinerantes ao longo do segundo reinado, principalmente a partir de 1840-1850, amplia o mercado consumidor, configurando uma clientela cada vez maior e heterogênea. Já não era raro ver, em fins do século XIX, encontrar fotografias de ex-escravos, como também um número cada vez maior de imigrantes pobres que utilizavam a fotografia como meio de construir a sua própria posteridade, essa ideia de registrar o seu retrato. No caso da aristocracia a composição de álbuns tem como função consolidar uma rede social. Os álbuns não tinham fotografias só da família, tinha dos compadres, das comadres, das pessoas que você fazia negócio, dos dignitários do poder. Quanto mais importante a família, mais diversificado era o álbum fotográfico. Mas, ao mesmo tempo o retrato também tem uma função de monumentalizar a experiência do instante. O que significa isso? Significa que não se tira uma fotografia só para mostrar. Significa que você tira uma fotografia para construir uma imagem de futuro. Daí a ideia de monumento que está associada à memória. Monumento vem da noção de *monere* que em latim significa lembrar. Essa relação entre documento e monumento é base de uma discussão que nós, historiadores já estamos fazendo há algum tempo, mas é importante perceber que é da própria experiência do indivíduo. Nós criamos nossos próprios monumentos individuais quando produzimos retratos. E, nesse momento essa é uma função precípua do retrato fotográfico, essa ideia da memória. A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica do século XIX. Eu gosto dessa imagem porque ela evidencia a pose. Ela coloca esse corpo meio quebrado, essa mão na cintura. Ela é uma pose — depois a gente verá nos outros retratinhos aqui — que não tem muito a ver com aquela pose da aristocracia cafeeira, assim de terno escuro. Tem toda uma perspectiva que essa imagem quebra o padrão. A pose é o ponto alto e, através dela, combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica e à ideia de performance. Isso para mim é uma performance. Ligado ao fato do cliente assumir uma máscara social que muitas vezes não lhe competia e a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, do trem a vapor, enfim, um tempo que tem como diversão antever o futuro. A fotografia, principalmente, o retrato fotográfico, com toda a sua possibilidade de encenação inventa uma memória para ser perenizada, eternizando na emulsão fotográfica a vontade da própria sociedade brasileira do oitocentos. A vontade de ser dessa sociedade. Mas, a gente vai ver que mesmo essa vontade existindo aí presente nesse tipo de imagem, ela tem uma tensão grande que é a própria tensão da sociedade brasileira do século XIX que era baseada no comércio de homens e almas, como se dizia. É baseada na lógica da escravidão. É um desejo de ser moderno associado a uma condição de ser tradição, que é o princípio da escravidão. Então, a gente não pode esquecer. Não pode esquecer a escravidão como elemento chave para entender a tensão que esses retratos vão... da onde é que vem essa riqueza? Vem do comércio de escravos, vem da exploração da mão de obra. Então, acho que isso é um elemento para a gente poder pensar a tensão que existe dentro do retrato. O século XIX foi denominado no Brasil como Império do Retrato pela produção massiva desse tipo de fotografia. Incorporou-se a moda do retrato como tantas as demais que vinham do estrangeiro para enquadrar nosso comportamento e nos fornecer moldura para nossas próprias imagens. Rapidamente, fotógrafos es-

trangeiros fugiram da concorrência profissional de seus países e invadiram a corte. Por muito tempo as limitações técnicas exigiram a imobilidade do fotógrafo diante da lente do profissional. Eles legitimaram a centralidade da pose no retrato oitocentista. Contudo, mesmo com o avanço tecnológico essa prática se perpetuou definitivamente como prática da cultura oitocentista. Como afirmou Maria Inez Turazzi o tempo de exposição da foto se tornou também o tempo social, necessário para que o indivíduo representasse o papel desejado através de diferentes atributos disponíveis. Quanto tempo que ele fica com essa mãozinha aqui? Aí é a necessidade do apoio, do daguerreótipo que você já tem a primeira fotografia, demorou oito horas para ser registrada, e os segundos em que essa foto é tirada, encurta-se o tempo social. Mas, ainda assim é importante até o fotógrafo chegar a essa pose ele vai, muda um pouquinho aqui, muda um pouquinho ali. É uma espécie de... é por isso que eu chamo de performance. O fotografado vai se ajustando à pose preconcebida por esse fotógrafo dentro do seu repertório visual. Ao contratar os serviços do estúdio fotográfico o cliente se dirigia ao salão da pose onde ocorreria um verdadeiro ritual simbólico. O ato de pousar diante da objetiva do fotógrafo incluía, portanto, a negociação entre retratista e retratado. Ao primeiro cabia o conhecimento técnico, busca pelo melhor ângulo, iluminação, enquadramento, foco, nitidez e harmonização dos planos, segundo padrões estéticos ligados às artes plásticas. Já o cliente deveria se concentrar no gesto, expressão facial, direção do olhar, objetos pessoais, indumentária, penteado, enfim, tudo o que fosse importante para produzir uma imagem condizente com os símbolos da classe com a qual gostaria de ser identificado. Mais uma vez essa imagem para mim é síntese. Eu tenho outras aqui que vou mostrar para vocês, mas estou deixando essa bastante tempo para a gente poder ver como ela se diferencia das demais. Nesse processo um indivíduo se destacava como principal personagem no espaço da figuração da foto, mas também como maior consumidor e produtor de imagens fotográficas. Aspectos que podem ser comprovados em termos numéricos pelo alto quantitativo de *carte-de-visite*, retratos masculinos e femininos individuais encontrados nas coleções de retratos familiares oitocentistas pertencentes aos arquivos públicos e privados do Brasil. As pesquisas acadêmicas vêm trazendo à tona a quantidade de imagens que estavam guardadas nas coleções familiares, às vezes até mesmo nas coleções públicas, mas não valorizadas. Desde aquele primeiro trabalho do Boris Kossoy *Origem e Expansão da Fotografia no Brasil*, que data do final dos anos 1970, até essa quantidade... o trabalho da Mariana Muaze, *O Baú da Viscondessa do Arcozelo*, aonde tem imagens dela que são centenas de retratos que tinham em uma coleção só de família. A coleção do Bananal também tinha mais de uma centena de retratos. Isso significava um investimento por parte dessas famílias no consumo de imagens mesmo. A classe senhorial, grupo em ascensão política e econômica e na sua maioria proprietária de terras e escravos, era a principal consumidora de fotografias a começar pela própria família imperial que teve na pessoa do imperador Dom Pedro II o seu grande incentivador e colecionador. A Coleção Dona Maria Thereza Christina, na Biblioteca Nacional é uma coleção importantíssima nesses termos. Mas, isso o Pedro sabe mais do que eu. Nos anos 1850 a invenção dos *carte de visite* desencadeou o barateamento dos preços dos retratos, através da produção de quatro ou oito imagens de uma só vez e popularizou o consumo. Então, ele tira uma pose, mas tira quatro, oito retratos, dependendo do número de lentes que a câmera tem. Então, a câmera do *certe de visite* era uma câmera que tinha quatro

lentes e aí você tirava em um único clique quatro, depois ele cortava, colava no cartão-suporte e aí você já tinha a possibilidade de reproduzir de forma mais rápida e mais barata. A partir de então houve um aumento na demanda social por fotografias. E o hábito da troca de retratos entre parentes e amigos passou a ser valorizado no fortalecimento das reciprocidades sociais. Aquilo que eu falei: as redes sociais que se formam pela troca dos retratos. Laços de amizade e compadrio no interior da classe senhorial. Essa prática levou as famílias abastadas à moda do colecionismo e ao preenchimento de álbuns de retratos de diferentes formatos, cores, tipos de revestimentos. Tais objetos vinham com encaixe próprio para suas fotos em suas páginas. Adornavam-se os mais elaborados com borda de ouro e desenhos policromados. Existiam até mesmo os que tocavam música ao serem abertos. Expostos nas mesas das salas de estar das casas abastadas. Famílias, amigos e outros curiosos tinham acesso à parte social da casa para folhearem e apreciarem esses preciosos álbuns. Então, os álbuns eram — esses sim — vitrines. Vitrines de como a minha família tem uma rede social. Vitrines de como eu guardo as imagens, da riqueza com as quais eu tenho esse material acessado pelos meus convivas. O aumento da produção, consumo e circulação da imagem fotográfica também gerou o crescimento do número de fotógrafos e ateliês. Se no princípio os fotógrafos não possuíam endereço fixo e recebiam sua clientela em quartos de hotéis — o que era muito comum, os fotógrafos eram itinerantes, tinha o hotel no Cais do Pharoux, o cais aqui da Praça XV, boa parte dos fotógrafos ficavam uma temporada no quarto de hotel onde eles montavam seus equipamentos. “Atende-se no Cais do Pharoux das 9 horas da manhã às 15 horas”, por causa do calor e por causa da luminosidade também. Então, era importante. Mas, aí a partir de 1850 aparecem as primeiras oficinas fotográficas com anúncios de jornal. E aí a gente vê: rua Gonçalves Dias, no verso da foto. Aí a gente vai ter uma geografia dos estúdios: rua do Ouvidor, Gonçalves Dias, as ruas do Centro da cidade. Em 1870, 38 profissionais atuavam na Corte do Rio de Janeiro demonstrando como o metiê cresceu rapidamente. Eu fiz um levantamento na época que eu escrevi aquele artigo no livro *História da Vida Privada*, “Imagem e autoimagem do Império, nos jornais e no *Almanak Laemmert*”, que era uma espécie de páginas amarelas, um “almanacão” grande que se anunciavam os serviços da Corte do Rio de Janeiro. Era anual, então, dava para fazer direitinho um acompanhamento anual de casas fotográficas, estúdios fotográficos, até mesmo a mudança do nome, da nomenclatura. Mas, em 1870 a gente já tinha 38 profissionais que anunciavam com endereço fixo. É muita coisa! Demonstrando como esse metiê cresceu. Entre fotógrafos brasileiros e estrangeiros mais importantes que atuaram no Brasil Oitocentista podemos destacar Joaquim Insley Pacheco, Joaquim Feliciano Alves, Carneiro Gaspar, Antônio da Silva Guimarães, Victor Frond, Karl Ernest Papf, Christiano Junior, Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, José Ferreira Guimarães, Revert Henrique Klumb, Georges Leuzinger, Alberto Henschel, Augusto Riedel, Juan Gutierrez, Augusto Stahl, entre outros. Inclusive, Georges Leuzinger tinha uma casa fotográfica que não só produzia fotografia mas também produzia lito. Então, as fotografias de paisagem também serviam para estampar álbuns que eram vendidos no exterior com as paisagens do Brasil por meio da litogravura. Então, você tem realmente, um conjunto grande de fotógrafos, dessa economia visual por onde essa economia passava. A expansão foi acompanhada da rápida hierarquização dos profissionais do ramo, na busca de se destacarem quanto à qualidade técnica e de atenderem um mercado consumidor

elitizado. O verso das imagens, e esse é um bom verso porque a gente vê todos os atributos desse metiê do fotógrafo que tinha que ser valorizado. O verso das imagens passou a conter além dos espaços para dedicatórias, elementos de prestígio que valorizassem os profissionais e seus ateliês. As condecorações, a gente vê ali em cima, a “imagenzinha” do imperador nas moedas. Aqui, do ladinho, a gente vê ali a câmera fotográfica e as várias reproduções ali. Então, iconograficamente, esse verso é rico em informação porque ele permite que a gente perceba que além do espaço das dedicatórias, têm os elementos de prestígio que valorizavam os profissionais e seus ateliês, condecorações, premiações recebidas nas exposições nacionais e internacionais que era um circuito importante de valorização do fotógrafo, eram as exposições que existiam aqui no Brasil e fora, principalmente, ligadas aos salões de artes na Escola de Belas Artes, que era aqui no Centro também, condecorações, premiações, nacionais e internacionais, títulos de distinção como Fotógrafo da Casa Imperial e Fotógrafo da Marinha Imperial, foram alguns atributos utilizados na disputa por capital simbólico e mercado consumidor. Então, quanto mais título esse fotógrafo tinha mais valia a imagem dele. Mais valia, inclusive. Essa ideia da mais valia da imagem está associada a esse capital simbólico que ele vai arregimentando na rede social que ele participa. É uma forma de agenciamento dessas imagens, o verso da fotografia. As famílias de classe senhorial exploravam tais aspectos com a finalidade de se destacarem socialmente. Olha, Carneiro e Gaspar, rua Gonçalves Dias, rua da Imperatriz e Rue de Rivoli. Então, eles tinham três estúdios, três filiais, no Rio de Janeiro, São Paulo e Paris. Então isso fechava aquele circuito “Max Factor”! Isso aqui é velho à beça! Circuito “Max Factor” nem existe mais! [Risos] Mas, é aquela coisa internacional: Londres-Paris-Amsterdã, coisas desse tipo. São Paulo, Rio e Paris, criava um circuito de pertencimento do Brasil na lógica ocidental. Portanto escolheram um bom estúdio nacional e internacional, além de ser valor de mercadoria através do reconhecimento do profissional contratado. José Ferreira Guimarães é fotógrafo da Casa Imperial e tem a sua... Cavaleiro Imperial da Ordem da Rosa, que era outro atributo. Porque o imperador distribuía títulos nobiliárquicos mediante uma solicitação. Então, em geral, esses fotógrafos faziam algum serviço para a Casa Imperial e eles faziam uma petição e essa petição era aceita pelo imperador que atribuía esse título. É realmente um elemento de distinção e não é à toa que ele valorizava isso na sua publicização. A pesquisa em diversos álbuns familiares oitocentistas revelou alguns aspectos interessantes em termos da composição numérica. A maioria dos retratos era individual e havia um equilíbrio quantitativo entre homens e mulheres. Então, quer dizer, esses são retratos padrão e o interessante é que ambos pertencem à coleção que a Mariana Muaze trabalhou que é da viscondessa do Arcozelo que também tinha três fazendas grandes na região do interior de Vassouras, Valença. Essa região, em meados do século XIX, 1850, 1870, até 1880, é uma região muito rica na produção de café. Então, essa elite cafeicultora vai consumir massivamente o retrato. Se a gente observa na frente, o retrato da viscondessa, ela foi ao Pacheco. Ela tinha 13 anos de idade. Foi tirada com 13 anos. O interessante das fotografias de família são as inscrições que você vai observando, isso é um estudo que a gente vem desenvolvendo para ver essas marcas na forma de guarda, de colecionar, que é justamente essa perspectiva de posteridade, principalmente porque os retratos eram feitos de forma muito cuidadosa e garantiam, inclusive a sua perenidade. Aí você vai ter a pose, em geral, meio virado de ladinho, o apoio, na hora de fotografar para não me-



xer, a perspectiva da indumentária muito bem cuidada. Então tudo isso e esses resultados que eu estou apresentando para vocês reúnem já uma pesquisa significativa com muitas coleções de família que foram sendo descobertas a ponto da gente poder definir esse repertório visual da pose. No entanto realizava-se mais o enquadramento de busto que valorizava o sujeito através da aproximação subjetiva para as fotografias masculinas, aqui a gente já está com o corpo inteiro, do que para as femininas e infantis. A fotografia de corpo inteiro, que valoriza a indumentária, superou em muito todos os outros recortes. Os homens eram mais fotografados de busto e as mulheres eram mais fotografadas de corpo inteiro. Por que isso? Por causa da indumentária. A indumentária feminina, eu acho que isso é importante, os estudos de moda já apontam para isso — desde o antigo regime, vem criando

do um circuito de consumo e empregos de pessoas, modistas, aqui na Corte você tinha um número significativo de modistas para atender essa demanda da representação social. Olha o detalhe do vestido tirado no Carneiro e Gaspar. E essa indumentária, no caso das fotografias da classe dominante, não era emprestada pelo fotógrafo, era do próprio cliente. As imagens de crianças em várias idades eram comuns nos espaços da figuração. E agora essa sequência faz parte da mesma coleção não da viscondessa do Arcozelo, mas da coleção de Bananal. Eu monto uma sequência que começa com a foto desse menininho. As imagens das crianças em várias idades eram comuns no espaço da figuração da foto, na composição individual, em dupla, com outra criança ou adulto ou em grupo. As fotografias em grupo, apesar de menos numerosas, possuíam também espaço nos álbuns, prevalecendo as imagens de casais com filhos entre os grupos familiares. Essa série que vou mostrar a vocês tem a figura de uma criança, aí depois essa mesma criança em outro momento, ela já está fotografada como um adulto em potencial. Então, a gente percebe que a figuração infantil, esse mundo infantil sempre estava ligado a tributos de idealização. Nenhuma criança andava na rua com essa “roupicha”. Mas, na hora de tirar a fotografia você cria essa perspectiva de magicizar a imagem da infância. Aí, cresceu um pouquinho, uns 8 anos e já começa a usar terninho, chapeuzinho e mantém a pose que vocês vão observar, do pai e do avô. Então, essa ideia das imagens da vida fica muito bem representada. E, são todos retratos *carte-de-visite*, produzidos em estúdios importantes do Rio de Janeiro. As fotos individuais, quando analisadas a partir da organização dos álbuns, apresentam uma narrativa visual que valorizava o grupo familiar nas configurações nuclear e extensa. A escolha, a locação e a organização das imagens nos álbuns, implicava o que seria ou não preservado. No entanto constituíam um ato de construção da memória. Um ordenamento bastante comum inseria indivíduos do grupo familiar, disponibilizando, lado a lado maridos e mulheres, pais e filhos, primos, afilhados e irmãos. A utilização do retrato fotográfico em larga escala como material de memória coletiva desempenhou papel simbólico de legitimação da família e de indivíduos no Império do Brasil. Então, o retrato também atuava

como elemento de composição e valorização do núcleo familiar. As mulheres eram valorizadas pela sua distinção, principalmente, você já tendo idade reprodutiva e 13 anos já era idade reprodutiva, a menininha que a gente viu no retrato anterior, ela já aparece como uma senhora. Tão senhora quanto essa senhora aqui que não é nem tão senhora assim. Deve ter uns 20 e poucos anos. E, ao mesmo tempo, imagens que fazem essa composição do núcleo familiar. Valorizavam-se bastante as cerimônias, batizado, primeira comunhão, noivado, casamento e formatura que ocupavam... Mas, é interessante, por exemplo, as fotografias — e isso é outro estudo que eu fiz — de cerimônias religiosas eram produzidas dentro do estúdio, como essa fotografia da primeira comunhão. Aí você tem a menininha vestida de primeira comunhão, o livro na mão. O livrinho, o missal na mão. Essa imagem é uma imagem que ela fez a primeira comunhão e foi para o estúdio fotografar. O casamento era assim, o batizado era assim. Não se levava o fotógrafo para o local do evento. Muitas vezes era possível fazer isso, mas não fazia parte da prática fotográfica e da experiência do retrato. Então, a gente está vendo, existe uma prática fotográfica, definida pelo fotógrafo e existe uma experiência fotográfica que revela essa interação entre o fotógrafo e o sujeito fotografado. Essa experiência fotográfica não é só a experiência de estar atrás da câmera, não. É a experiência de produzir um retrato que vai servir de memória. Então a experiência fotográfica — e isso ainda vale hoje — é uma experiência de construir memória o tempo todo. A qualidade da memória é que muda. A qualidade em termos de densidade de tempo vivido, a expectativa do tempo a viver. Tudo isso são elementos que definem o que a gente chama de memória social que é compartilhada, mas que é também a individual. E a fotografia, a experiência fotográfica está embutida — esse estar na frente de uma câmera, não é aquela experiência de ter sua imagem roubada, enfim, não estou trabalhando com a fotografia de documentação e nem estou trabalhando com fotojornalismo. Isso é um outro nível de memória. Estou trabalhando nessa relação mais íntima. Com a fotografia que você estabelece, o dispositivo, a câmera, é um mediador entre um sujeito que fotografa e um sujeito que é fotografado. Quando você produz um *selfie* você ocupa dois lugares, e você não deixa de ocupar esse lugar, daquele que vê de fora. Inclusive se sua câmera vira e você se vê na câmera, você se espelha, você é um outro que está se vendo e aí isso é um elemento interessante para a gente poder pensar o retrato do século XIX. E, pensar essa experiência no século XIX como uma experiência de reconhecimento. Mas, o reconhecimento se faz por meio de, da câmera fotográfica. Da experiência que estar no estúdio revela. Por isso que é interessante quando você tem uma série de cerimônias que são fotografadas, mas que são fotografadas dentro do espaço do estúdio, essa noção do reconhecimento é mediada pelo repertório visual que o estúdio propõe. Então, essa experiência fotográfica é uma experiência circunscrita a um espaço pré-estabelecido. Diferente das experiências fotográficas posteriores. Tá? Depois a gente vai conversar sobre isso também. A gente vai ter um tempinho para conversar. Acontecimentos antes reservados à esfera familiar passaram por um processo de sofisticação e valorização pública ao longo da segunda metade do século XIX, adquirindo valor hierárquico e recebendo o status de celebração. As fotografias realizadas nessas ocasiões e distribuídas por meio da troca do carte de visite criavam marca própria e atuavam na distinção dos membros da aristocracia aqueles que não tinham condições socioeconômicas que celebravam tais cerimônias. Conforme o que eu já disse o comparecimento ao estúdio fotográfico podia ser individual ou em gru-

po, todavia os álbuns de família oitocentista não sobreviveram apenas através dos caros estúdios e conceituados profissionais. Surgem também os fotógrafos itinerantes. Essa figura é uma figura ótima desse fotógrafo que eu vou falar para vocês. Já vou trazer o Ramos aqui para vocês observarem. O Ramos era fotógrafo em um período do ano e no outro período do ano ele era dentista. No *Almanak Laemmert* ele se anunciava como dentista. E, acho que quando o serviço não tinha, não rendia muito a clientela dele de dentista ele tirava uma parte do ano em que não chovia muito e ele ia para o interior e fotografava. Mas, eu vou falar do Ramos daqui a pouco. Vamos ver o fotógrafo itinerante em geral como alternativa para aqueles que moravam nas províncias, longe dos centros urbanos, de carroças ou no lombo de mulas, esses amadores transportavam um kit que constava de fundo liso, cortinas, esteiras para o chão e aparelho de pose. Repara só, no fundo a gente vê aqui que o fundo está preso ali e a esteirinha é a esteirinha que o fotógrafo levava. Então, ele criava, nas varandas das fazendas essa ambientação ilusória do estúdio. Mas, o legal — e eu acho essas duas fotos muito boas — é que a negociação da pose incluía os animais da fazenda. Então, tem o carneiro — esse carneiro aqui está até meio amuado, com a cabeça meio baixa. Mas, não é o cachorrinho. É o carneiro que fazia parte do cotidiano dali. E os meninos todos arrumadinhos, prontos para sair. Dentro de casa, mas... E é interessante como a presença do animal cria o vínculo com o espaço social que estava sendo negociado ali, mostrando que essa redoma do estúdio era carregada, mas ao mesmo tempo ela cindia quando entrava em contato com outro repertório visual que na verdade estava querendo entrar como parte da memória. Então, por isso eu gosto dessas fotos porque elas têm, justamente, essa dimensão de memória. A experiência fotográfica é pré-estabelecida sim, mas ela pode ter o aleatório, aquilo que você não está esperando. Carregava um volumoso equipamento: câmeras enormes, tripé, chapas de vidro, preparados químicos e a tenda de viagens. O mobiliário básico registrado nas fotografias pertencia às fazendas. Em alguma parte externa da fazenda com boa exposição ao Sol, montava-se aparelhagem fotográfica, o cenário e o mobiliário. Adaptava-se a *mise-en-scène* do estúdio oitocentista para o espaço improvisado pelos amadores. Por exemplo, a família abastada Ribeiro Avelar, dona de propriedades escravas da região do Vale do Paraíba, no Estado do Rio de Janeiro, Manoel de Paula Ramos, o fotógrafo, trabalhou na fazenda do Pau Grande onde produziu uma quantidade de fotografias entre 1863 e 1870. Cirurgião-dentista de profissão e fotógrafo amador, Ramos percorria as propriedades do Paraíba, oferecendo seus serviços longe da concorrência das grandes cidades. Então, aqui a gente vê o Ramos fotografando a fazenda dos Ribeiro Avelar, mais um “pet”, dessa vez um bode. E o interessante é que a gente reconhece as fotos do Ramos pela esteirinha. As duas fotos são fotos diferentes. Você vê ali a *mise-en-scène* dessa: tem a cortina, todo aquele elemento decorativo, as tem o tapetinho, a esteirinha ali que a gente identifica. Outra coisa que a gente identifica - ele assinava atrás





das fotos também — era a moldura que ele fazia. Essa “moldurinha” variava entre o verde e vermelho. Essa “moldurinha” aqui em volta das fotos, verde, vermelho, azul. Também se utilizou o retrato fotográfico para demarcar as fronteiras da cor na sociedade mestiça da época. A escravidão, presente no cotidiano das relações sociais, não passou despercebida pelas lentes dos fotógrafos do segundo império, que produziram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês, como por exemplo, Christiano Junior que anunciava no *Almanak Laemmert* de 1866 “variada coleção de costumes e tipos de preto, cousa muito própria de quem se retira para a Europa”. Essa é uma das propagandas do Christiano Junior, aonde ele anuncia quando trabalha, das 9 horas da manhã às 4 horas da tarde e os preços, dúzia de cartões 5 mil réis, dita em cartão álbum, 15 mil réis, aí cada um tinha um preço diferente, mas esse anúncio é do Christiano Junior sobre os tipos de negros faz parte daquela... São essas imagens que compõem as duas pranchas com 12 fotografias cada uma que ele fez para apresentar o rei Dom Fernando. É interessante essa relação dos tipos. A forma como você produz o pitoresco pelo enquadramento do outro, que você não reconhece como igual, pela tipologização. Essa noção de tipologização vai estar presente pela ideia de colocar o indivíduo em relação a uma situação de trabalho. Então, e aí você desloca do cotidiano social onde essas figuras estavam presentes, para o estúdio e aí você cria a ideia do tipo que é o caminho para você criar o estereótipo. Tipo e estereótipo fazem parte do mesmo padrão de artificialização do sujeito e — acho que dá para a gente falar isso por esse tipo de retrato, pitoresco — pela mercantilização da subjetivação do indivíduo. O indivíduo aqui é subjetivado, é sujeitado aliás à situação. A pose, nesse momento, não é negociada. Muitas vezes você até paga — e o Christiano Junior pagava — para essas pessoas serem fotografados. Mas, eles eram fotografados dentro de sua marca de sujeição. Então, ela reforçava a sujeição social pela tipificação e pela estereotipização. Esse fotógrafo produziu variada coleção de *carte-de-visite* e escravos apareciam em atividades cotidianas encenadas em estúdios e em outras coleções pousavam com trajés bem cuidados, como turbantes. Então, aqui são fotos dele, do Cristiano Júnior, onde ele segue esse padrão, o padrão do vendedor de aves, o distribuidor de leite, a quitandeira, a quituteira, a marca da escravidão está presente, estão todos descalços, o barbeiro. E são imagens que fazem eco com outras imagens, as imagens do Debret. Não é? É interessante porque você tem um repertório visual já pronto, aonde a fotografia vai compro a sua *mise-en-scène* a partir do repertório visual. E o repertório visual do pitoresco vem, justamente, por esse enquadramento que o olhar estrangeiro faz daquilo que é próprio e caracteriza a base discricionária das relações sociais. Em outros casos enfoca-se o ângulo das relações domésticas. Em tais retratos figuravam amas de leite afro-brasileiras com seus bebês no colo, babás com crianças, escravos com senhores, ou ainda escravos vestidos ricamente como forma de ostentação. Acho que essa aqui é a última. Essa foto é do Marc Ferrez que é uma foto que sai do padrão do retrato e já incide naqueles registros que o Marc Ferrez vai fazer das fazendas que eram registros que só recentemente a gente começa a ter acesso pela pesquisa também. A escravidão dessa forma encenada caracterizava símbolo de poder e riqueza material da classe senhorial. Em outra modalidade de retrato que figuravam os libertos, a presença afro-brasileira reproduziu os padrões vestimentários da pose da classe senhorial, em processo de incorporação das máscaras sociais. Sandra Koutsoukos, no livro *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil na metade do século XIX*, analisa as práticas foto-

gráficas diferenciadas que evidenciam experiências históricas diversas na sociedade que denominamos escravista. Isso nos possibilita indagar: as relações sociais escravistas seguem também os padrões da representação visual revelados nas fotografias na sua pluralidade de conflitos, confrontos e negociações? Por tanto o álbum fotográfico e as coleções familiares nos revelam que, se na Europa a invenção e disseminação da imagem fotográfica ligavam-se à ascensão da burguesia, ao nascimento do indivíduo moderno e à consolidação do modo de produção capitalista, no Brasil os valores da civilização europeia em ascensão, passavam por um processo de resignificação que buscavam conciliar modernidade e ideal aristocrático, liberalismo e escravidão, indivíduo e família patriarcal. Reproduzia-se por tanto uma estratégia pública utilizada pelo próprio Estado Imperial que procurou estabelecer a demarcação das fronteiras entre escravidão, cidadania e estado de direito. Obrigada. [Aplausos]

Eu convido vocês amanhã para assistirem a palestra, porque boa parte dessas outras imagens que eu não trouxe aqui porque eu achei que não fosse dar tempo, eu vou mostrar amanhã. Principalmente essas outras imagens das máscaras sociais quando os libertos iam para o estúdio, como é que essa negociação da pose se fazia. Aqui eu trouxe mais as do Christiano Junior que eu achei que dimensiona claramente essa ideia da composição do tipo, no estúdio fotográfico que retira da rua e artificializa essa noção. Aí eu me coloco à disposição para vocês fazerem perguntas e a gente conversar um pouquinho sobre essas ideias.

**Pedro Vasquez** — Alguém tem alguma pergunta?

Nelson Ricardo — Oi, meu nome é Nelson Ricardo. Ana falou várias vezes que é possível entender essas séries fotográficas com um forte dado relacionado à memória. Como também tem outro dado muito presente — você até chamou atenção para isso — que é a questão do cenário e da encenação, fora toda aquela carga também de idealização. Você acha que é possível pensar essa memória, como memória de uma ficção entendida como realidade?

**Ana Mauad** — Interessante. Acho que é uma pergunta bem interessante a sua. Eu acho a experiência fotográfica do século XIX, o que ela colocava em jogo? Primeiro, a própria experiência da produção da imagem, que era uma coisa muito nova. Hoje a gente está acostumada ao retrato, à imagem produzida. Naquele momento isso já era uma novidade. Isso já tinha uma dimensão de ficcionalização, de magia. Vamos trabalhar com a ficção no mesmo padrão, mesma ideia de magia. Essa coisa da criação, da possibilidade de se imaginar em outra situação. Acho que isso, dentro dessa perspectiva, a memória que se constrói aí é uma memória ideal, é uma memória de uma projeção, mas que nem por isso, ao meu juízo, deixa de apontar para aspectos interessantes dessa sociedade. Como é que essas pessoas se imaginavam em uma situação provocada? Que é a experiência fotográfica. Como é que elas se colocavam dentro também de alguma coisa que estava ficando na moda? Está na moda você tirar retrato fotográfico. Está na moda você ir... Então, estar na moda também faz parte da construção dessa memória. “A minha família que produziu essa coisa, ela tinha acesso a isso aí!”. Então, a pose, no estúdio provoca essa imaginação. E o repertório de objetos que o fotógrafo tinha à disposição do freguês, dependendo da

qualidade do estúdio era dos mais variados. Os fundos modificavam, você tinha até bicicleta no estúdio para, no final do século XIX você mostrar como era moderno, atividades mais ligadas ao corpo. Então, são elementos aonde você vai criando essa ambientação ilusória. Carlos Eugênio Marcondes de Moura no livro *Retratos quase inocentes* ele usa essa expressão, o estúdio fotográfico cria uma ambientação ilusória. É óbvio que essa memória será a memória, em certa medida, dessa ilusão. Mas, quando a gente trabalha com memória, a gente sempre trabalha meio nessa zona difusa entre o que é a verdade do passado e o que é esse processo de rememoração que a gente faz quando se depara com determinados traços dessa experiência passada, independente de ser fotografia. Eu já peguei diários de meninas escritos no século XIX. A filha do Benjamim Constant tem um diário e o diário dela foi escrito na época da Proclamação da República. Benjamim Constant era o republicano revolucionário. Ele estava ali e ela escreve as coisas mais prosaicas no diário dela. Dá tempo de eu contar essa historinha, prosaica, do diário? Não tem a ver com fotografia, mas é quase fotográfico. Para mostrar, justamente, o nível de como é que a gente pode perceber as idealizações nisso que eu chamo o retrato de família que entra naquela rubrica de documentação pessoal. Mas, ele entra na rubrica dos documentos de sentimentalidade também. E, os diários íntimos estão ligados a isso. Então, a Bernardina, que era a filha do Benjamim Constant, tinha uns 16 anos quando escreveu esse diário e, na véspera da proclamação da República, que foi 15 de Novembro de 1889, você teve o baile da Ilha Fiscal que foi em 13 de Novembro de 1889. E, o baile da Ilha Fiscal foi um baile onde o imperador recebeu a comitiva chilena, a esquadra chilena. E, foi um baile que movimentou a corte toda. Vieram modistas, cabeleireiros era aquela coisa assim que todo mundo queria ir ao baile. E, a família do Benjamim Constant, é óbvio, não foi convidada porque estava na cara que ele era antimonárquico. Então, o que aconteceu? Ele chega, depois de um dia estafante na escola militar, articulando contra o Império, na casa dele em Santa Teresa, onde é hoje o museu Benjamim Constant, na rua Monte Alegre, e ele tinha um único filho, o resto todo era menina. Ele chega lá e eu imaginei assim: “papai, vamos ver o baile da Ilha Fiscal!”. O que acontece? Ele desce com aquela mulherada toda, de Santa Teresa e tenta... Ela escreve “e papai conversou vários minutos com o guarda que estava tomando conta do trânsito de barcos entre o cais e a Ilha Fiscal”. Acho que Benjamim Constant tentou subornar o cara para levar... Depois disso ela fala “papai alugou um barquinho e ficamos dando voltas na Ilha. E aí chegamos em casa...”. Como ela escreve era assim, ela estava tão contente! Era aquele jeito comedido de escrever, mas ela criou uma memória daquela experiência, naquele pequeno trecho do diário, mas que para a gente que lê, realmente cria essa ambientação que eu acho que em certa medida são retalhos do cotidiano que o registro do século XIX, esses registros, esses “retalhinhos” permitem que a gente construa esses mosaicos de sentimentalidades, de como as pessoas se projetavam, era outro tipo de subjetividade por conta dessas experiências diferenciadas. Só um parênteses porque eu acho que... E a coleção de retratos do Benjamim Constant é fascinante! Eles também têm uma coleção ótima de retratos que está organizada no Museu Casa Benjamim Constant também.

**Pedro Vasquez** — Bem, se alguém tiver mais uma só, porque a gente avançou no horário. Alguém tem mais uma pergunta? Porque houve um problema: Lygia Segala desapareceu!

**Danielle Federici** — Ela teve uma questão de saúde. Avisou agora por e-mail.

**Pedro Vasquez** — Obrigado. Porque a gente estava tentando o tempo inteiro ver o que tinha acontecido porque ela não chegava, não chegava... e não chegou. Mas, não se preocupem, porque os meus métodos de trabalho são baseados no Chapolín Colorado, naquela linha do: “todos os meus movimentos são friamente calculados”. Douglas Fasolato, que é o terceiro palestrante, já está aí. Mas, tenho uma solução intermediária porque antes de chegar à fala dele, precisamos abordar outros aspectos do século XIX. Então, eu trouxe aqui um material relativo ao período em questão e eu mesmo substituirei a Lygia. Vou falar, mas, com essa voz de taquara rachada porque estou com uma faringite ou coisa assim. Assim, vocês desculpem a voz, mas pelo menos não haverá quebra na programação do curso. Vou falar mais brevemente que os outros palestrantes, é claro, para não ampliarmos ainda mais o atraso, que já é grande. Contudo, existem certos aspectos que acho importante abordar, para estabelecer a ponte entre a fotografia do século XIX e a do século XX. Vocês viram que a última imagem projetada pela Ana Maria Mauad foi do Marc Ferrez, aquela “saída para a roça”, para utilizar título do Victor Frond, já que Lygia Segala iria falar sobre o trabalho dele. Então, vocês verão agora algumas imagens do livro dele, *Brasil Pitoresco*, que foi o primeiro livro de fotografia feito aqui no Brasil e até mesmo um dos primeiros em todo o mundo. No momento em que foi produzido, entre fins da década de 1850 e o início da década de 1860, muito antes do surgimento dos processos fotomecânicos de impressão, não havia como imprimir uma fotografia a não ser fazendo uma intermediação pela gravura. Diversos tipos de gravura foram empregados, desde a xilogravura até a água-forte, embora fosse mais rara. Normalmente, essa intermediação era feita por intermédio da litografia, porque a litografia era mais prática e barata, já que as pedras de impressão podiam ser reutilizadas, podiam ser lixadas e reutilizadas. Foi, portanto, o método que teve maior uso e também era mais fácil de fazer, porque a litografia é um sistema de gravura diferente, em que você não faz incisão ou cortes no suporte, como no caso da água-forte ou da xilogravura. Você simplesmente desenha sobre a pedra litográfica. E, é muito mais fácil desenhar do que fazer incisões. O livro *Brasil Pitoresco* foi feito assim, com as fotografias originais de Frond transformadas em litografias.

Essa imagem de Marc Ferrez, mostrando uma solenidade na Capela Imperial, pode ser considerada como um dos primeiros exemplos de fotojornalismo, não é verdade? Isso porque se está documentando um evento de interesse público para ficar na história. Mesmo sem existir a possibilidade de publicar no jornal, no dia seguinte, Ferrez registrou o evento em virtude de sua importância. Joaquim Marçal fez um estudo muito interessante sobre os primórdios da imprensa, sobre o nascimento da fotoreportagem no Brasil oitocentista em que ele demonstra que, às vezes, a imagem levava até dois meses entre sua realização e a publicação nas revistas ou nos jornais. Apesar dessa demora, os fotógrafos já tinham consciência da importância da fotografia como um testemunho da história. Mathew Brady, responsável por ampla documentação da Guerra de Secessão, nos Estados Unidos, foi quem cunhou a expressão “testemunha ocular da história”, para identificar os fotógrafos comprometidos com a documentação de eventos de interesse coletivo. Essa foto é pouco vista, pertence ao acervo do Museu Imperial, e foi realizada aqui pertinho, na rua Primeiro de Março



Ana Maria Mauad e Pedro Afonso Vasquez

(naquela época, rua Direita), quando o Papa deu uma condecoração chamada Rosa de Ouro para a princesa Isabel para celebrar a assinatura da Lei Áurea. Isso é uma coisa muito interessante, porque essas imagens são pouco conhecidas. Luís Ferreira fez uma série de imagens relativas à assinatura da Lei Áurea que são mais difundidas e mostram o Paço Imperial no dia 13 de maio de 1888, e, depois, no dia 17, a missa campal realizada no Campo de São Cristóvão. Aqui, vale um parêntese, mas vou fazer logo dois de uma vez, porque eu me esqueci de comentar uma coisa. Não sei se todos vocês já tomaram conhecimento do projeto Brasiliana Fotográfica, que a Biblioteca Nacional lançou há pouco, em parceria com o Instituto Moreira Salles. Um dos destaques foi justamente essa imagem aqui, mostrando a missa campal realizada para comemorar o fim da escravidão, e, pelo tipo de digitalização de alta qualidade que eles fizeram, em que você consegue entrar na imagem sem ocorrer aquela “pixelização” que faz perder a definição, eles descobriram que Machado de Assis estava presente nessa missa, ao lado da princesa Isabel e do conde D’Eu. Vale a pena vocês darem um Google para ver isso. Foi, inclusive, destaque na primeira página do jornal *Folha de S. Paulo*, pois isso comprova o envolvimento de Machado de Assis com a questão do fim da escravidão, quando muitos achavam que ele se esquivava do problema. Nessa imagem aqui, mostrando a multidão reunida diante do Paço Imperial para cumprimentar a princesa Isabel, é interessante lembrar o seguinte: o dia 13 de maio de 1888 caiu em um domingo. Isso significa que todas essas pessoas que vocês estão vendo, aclamando a princesa Isabel, não eram pessoas que estavam passando na rua e foram atraídas pela curiosidade pela aglomeração diante do Paço e foram ver o que estava acontecendo. Não, foram pessoas que saíram de casa com a finalidade expressa de homenagear a princesa Isabel. É uma comprovação muito significativa da adesão popular à assinatura da Lei Áurea. O panorama da missa só vem corroborar isso, porque se você observar a área do Campo de São Cristóvão que é coberta na imagem, dá para

fazer uma triangulação e uma estimativa, como faz a polícia no caso de manifestações, multiplicando quantas pessoas dão em um metro quadrado pelo número de metros quadrados cobertos pela imagem e vocês vão perceber que existem muitos milhares de pessoas assistindo essa missa campal. Essa missa campal foi documentada tanto por Marc Ferrez quanto pelo Luís Ferreira.

Essa fotografia pertence à Coleção Thereza Christina Maria da Fundação Biblioteca Nacional. Arsênio Silva é um fotógrafo pouco conhecido, mas de importância primordial. Basta dizer que ele fotografou, por exemplo, o casamento da princesa Isabel. Essa imagem mostra o palanque montado diante do Paço Imperial, para que o povo pudesse ver e homenagear a princesa Isabel, herdeira do trono do Brasil, por ocasião do casamento. Arsênio Silva também foi precursor da fotografia aplicada à etnografia, da antropologia visual, porque ele fez um trabalho de campo, sobre manifestações populares afro-brasileiras, como a congada. É um enfoque totalmente diferente daquele de Christiano Junior, que retratou escravos no estúdio, com uma finalidade meramente comercial, sem demonstrar qualquer interesse mais profundo a respeito da cultura trazida da África pelos seus modelos. Aqui existe uma vontade maior de documentação que se aproxima do pensamento contemporâneo. Aqui temos outros exemplos do trabalho de Christiano Junior, que pertencem à coleção do Arquivo Central do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Essas são especialmente bonitas, pois ele era um grande técnico, que depois teve papel relevante no desenvolvimento da fotografia na Argentina, pois se mudou para Buenos Aires, onde teve longa carreira. Agora temos exemplos da Coleção Gilberto Ferrez do Instituto Moreira Salles. Essas fotos são do Marc Ferrez, avô de Gilberto, que foi o primeiro historiador da fotografia em nosso país. Christiano Junior fez seus retratos de “tipos africanos” em estúdio, mas Marc Ferrez preferiu fotografá-los na rua. Por sinal, Ferrez não costumava fazer muitos retratos, pois sua predileção era pela fotografia ao ar livre. Ele foi, inclusive, o único profissional brasileiro a receber o título de Fotógrafo da Marinha Imperial, e sempre manifestou o desejo de ser um fotógrafo paisagista. Sua vontade era expressa tanto nos anúncios que publicava no *Almanak Laemmert* quanto no verso dos cartões-suporte das suas fotografias. Contudo, ele fez conjuntos de retratos muito importantes, sobre a família imperial, sobre os escravos de ganho nas ruas do Rio, assim como sobre alguns grupos indígenas, quando participou da expedição da Comissão Geológica do Império, dirigida por Charles Frederick Hartt. Retratou, também, os imigrantes europeus que substituíram os escravos de ganho nas ruas do Rio em fins do século XIX. Esses imigrantes eram muito pobres também, tanto que alguns deles estão descalços e, como a Ana Maria comentou, isso era um signo distintivo da escravidão. Tanto que a primeira coisa que o negro alforriado fazia, para se distinguir do elemento servil, era comprar um sapato. Isso funcionava como se fosse um *upgrade*, uma forma de sinalizar para a sociedade que você está em uma condição superior àquela em que estava antes. Esses imigrantes que Ferrez retratou, assim como os escravos de ganho, trabalhavam como vendedores ambulantes. Eram os antecessores dos atuais camelôs, que muitos consideram um problema tipicamente contemporâneo. Hoje, em pleno século XXI, muita gente reclama: “Isso é um absurdo, porque tem um sujeito que é dono de quatro, cinco, seis, dez barraquinhas de camelôs. Em muitos casos, quem está vendendo não é o dono da mercadoria. Ou seja, isso não está resolvendo a situação do

camelô e sim daquele que o contrata”. Mas, o mesmo acontecia com o escravo de ganho: o senhor ficava em casa e o escravo saía com a responsabilidade de trazer uma diária. Ganhando mais do que estipulado, ele obtinha um lucro que era dele, e que, costumava juntar para comprar a própria alforria. Não atingindo a meta, ele ficava devendo e devia compensar no dia seguinte. É o que ocorre hoje em dia tanto com o camelô quanto com o taxista que não é dono do táxi que dirige. Ainda existe essa forma de exploração do homem pelo homem. Mas, vamos em frente... Uma coisa incrível, do ponto de vista da modernidade fotográfica desse trabalho de Marc Ferrez é o fato de, em plena rua, ele utilizar um fundo para isolar o modelo do entorno. Esse sistema, foi utilizado pelo Rogério Reis, um dos fotógrafos que está participando do *FotoRio*, nessa exposição que está ocorrendo em diversas instituições, a *Ser Carioca* e também está participando da exposição Rio, uma paixão francesa, no MAR (Museu de Arte do Rio). Rogério Reis publicou um livro intitulado *Carnaval na Lona*, exatamente com a mesma mentalidade de isolar o indivíduo do entorno, mas, ainda assim, retratá-lo em plena rua, no ambiente urbano ao qual ele pertence. Ele montou um estúdio de luz natural, ao ar livre, e ali ele fotografava o verdadeiro folião que encontrava na rua, só que isolado dos demais foliões. Ferrez também retratou verdadeiros vendedores, mas os isolou em um cantinho, em um estúdio improvisado. Uma postura extremamente moderna que Irving Penn vai utilizar no seu célebre livro, *Worlds in a Small Room*, em que ele retratou pessoas em diversos países diferentes com luz natural, em um estúdio que montava ao ar livre.

Essa fotografia também é da coleção do Museu Imperial. Seu autor é Revert Henry Klumb, um alemão que documentou a estrada União e Indústria. Douglas Fasolato, que aqui está e vai falar em seguida, é diretor do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. Mariano Procópio foi o construtor da primeira estrada macadamizada do Brasil, ligando as cidades de Petrópolis e Juiz de Fora, em 1861. Macadame era o revestimento de rodovias ancestral do asfalto, de modo que a União e Indústria é a primeira estrada de rodagem moderna no Brasil. Inovou também no fato de não ter utilizado trabalho escravo em sua construção, o que fazia parte do estatuto da companhia. Assim, para fazer o serviço, trouxe para cá muitos alemães que, depois, mesmo aqueles que vieram com contrato por tempo determinado, decidiram ficar no Brasil. Mas, o alemão — naquele momento talvez fosse melhor se referir ao germânico, já que as fronteiras mudaram muito e ainda existia o Império Austro-húngaro, de modo que muitos que nós chamamos de alemães podiam não ser no sentido estrito do termo. Bom, o importante é lembrar que foi do mundo germânico que veio o primeiro fluxo coerente de imigração para o Brasil, muitos dos quais ficaram sediados em Petrópolis ou em Juiz de Fora. Voltando à imagem, é interessante perceber que esse tipo de retrato é muito significativo porque mostra não só a pessoa propriamente dita, mas também sua casa e, com um elemento do pitoresco: o chapéu de explorador, como aqueles que se usavam na África. E há também a arma, que dá um toque pitoresco, cria um clima de emoção e perigo... Em muitos retratos, não só do Klumb, existe a presença da espingarda, pois naquele tempo ainda tinha muita onça, muita cobra e outros animais selvagens. Era um elemento a mais no aspecto pitoresco do trópico, que aumentava o caráter de aventura de sair da Europa para se instalar no Brasil.

Esse álbum do Henschel é muito interessante também porque reúne uma coleção de *carte-de-visite* retratando os grandes brasileiros do século XIX. Seu título é, precisamente, *Brasileiros ilustres*, e ele pertence ao acervo do Museu Imperial, em Petrópolis. Aqui vocês veem o seguinte: uma página só de “Josés” e uma página só de “Antônios”. Entre os “Josés”, por exemplo, temos aqui o barão do Rio Branco, cujo nome de batismo era José Maria da Silva Paranhos, José Mariano, José de Alencar e José do Patrocínio. Vejam que interessante! Henschel incluiu o célebre abolicionista negro ao lado dos elementos brancos que são as personalidades mais importantes do Império, ministros, senadores e conselheiros do Império e, no mesmo patamar, José do Patrocínio, que era simplesmente jornalista. Aqui temos Carlos Gomes, que pertence ao grupos dos “Antônios”. Foi curioso porque Henschel fez a divisão do álbum em ordem alfabética. É muito significativo esse álbum e valeria a pena fazer um estudo a respeito da composição das suas páginas. Vocês se recordam que Ana Maria Mauad comentou a respeito da presença das celebridades nos álbuns de família. Muitas vezes é possível encontrar um retrato de Carlos Gomes ou de Castro Alves em um álbum de família, mas isso não quer dizer que ele fosse um parente ou íntimo da casa. Muita gente pensava ingenuamente que era, mas não era. É uma figura que gozava da admiração de quem montou o álbum e que era incluída no meio dos retratos dos membros da família. Eu não sei se vocês fizeram isso, alguns podem até ter feito e não querer confessar agora. Vocês se recordam que postais dos Menudos eram vendidos no jornaleiro? As fãs compravam os postais e colavam na agenda, colavam no álbum de recortes. No meu tempo isso acontecia com os Beatles... Bom, em termos musicais era um pouco melhor você comprar uma foto de John Lennon que de Rick Martin, não é verdade? [Risos] Ainda há quem recorte retratos de celebridades e cole na agenda. É uma coisa de idolatria, de identificação, que sempre achei muito interessante. Vindo para cá, passei pelo Largo da Carioca e tinha um camelô vendendo camisetas “Adidas” por apenas 10 reais. Neste caso são falsificações assim que até estabelecem uma espécie de justiça social porque sabemos agora que a Adidas estava envolvida em todos esses escândalos da FIFA, desde o começo, pelo visto foi Horst Dassler, filho do fundador da Adidas, quem esteve na origem de diversas tramoias e trapaças. Mas, vamos deixar isso para lá... Acho até que vou mandar cortar isso depois [Risos]. Mas, o fato é o seguinte: o interessante é que hoje se compra a camisa Neymar como antigamente se comprava a camisa Pelé, Zico, ou de qualquer outro craque e ao usá-la você tem a sensação de incorporar o poder e a habilidade do ídolo. É um processo totêmico, variante daquele efetuado pela criança que se veste de Homem Aranha ou de Super-Homem: basta botar a roupa do herói e você já se sente meio super também... É um processo de mimetismo e identificação bastante interessante. A fotografia acabou desempenhando esse papel também. Aqui temos um belo retrato do Machado de Assis, feito por Marc Ferrez, no qual dá para perceber que aquelas teorias fantasiosas que asseguravam que Machado mandava “embranquecer” seus retratos são inteiramente falsas. Isso nunca ocorreu. O que acontece é que muitas pessoas mulatas com a idade acabam se tornando mais pálidas, de modo que se houve “embranquecimento”, foi natural e não induzido ou buscado na fotografia por determinação do próprio Machado, desejoso de renegar suas origens.



Aqui temos um exemplo do trabalho escravo — que seria um dos temas principais da Lygia Segala. Ana Maria Mauad citou Debret em determinado momento, e Debret é um caso verdadeiramente formidável. Isso porque Debret, para mim, pode ser considerado o primeiro fotógrafo do Rio de Janeiro. Só que ele veio com a Missão Artística Francesa, em 1816, muito antes do surgimento da daguerreotipia, em 1839. Mas, ele tem uma visão absolutamente fotográfica que nos surpreende ainda hoje, quando observamos detalhes como pessoas servindo café, e vemos o café caindo do bule para a xícara; um sujeito fumando, com a fumaça saindo do cigarro; um camarada fazendo força para levantar um objeto pesado e é possível sentir a força que ele está fazendo, a cristação dos seus músculos. Ou seja, Debret tem uma visão totalmente fotográfica e isso é muito significativo porque ele não recebeu influência nenhuma nesse sentido. Existe uma tendência atual de tudo remeter à fotografia, afirmando: “Esse pintor foi extremamente influenciado pela fotografia”. Não! Nem sempre isso é verdade. Existiam pintores, sobre tudo cronistas na linha de Rugendas e Debret, que viajavam em terras longínquas, que foram para a África, que foram para a China. O próprio responsável por uma invenção isolada da fotografia no Brasil, o francês Hercule Florence, era desenhista da expedição Langsdorff. Ou seja, diversos artistas já tinham a preocupação de fazer um trabalho de documentação. Quando surge a fotografia, o que ocorre é uma simplificação técnica dessa vontade documental que, até então, se dava de forma mais trabalhosa, porque o clique da fotografia sintetiza horas de trabalho de um desenhista em poucos segundos. Mas, curiosamente, para ter condições de imprimir as fotografias em muitos exemplares houve necessidade no primeiro tempo de recorrer à intermediação do desenho e da gravura. Vale a penas lembrar que Frond fez essas imagens em 1858, mas o livro *Brasil Pitoresco* sai apenas em 1861, porque o material teve que ir para Paris de modo a ser impresso na Imprimerie Lemercier, a mais importante da época e que, por sinal, existe até hoje. A título de curiosidade vale lembrar também que Machado de Assis integrou a equipe de tradutores do texto do Ribeyrolles, em um dos seus primeiros trabalhos de relevo. O problema é que o projeto original de Frond foi frustrado pela morte prematura do Ribeyrolles, que está enterrado do outro lado da Baía de Guanabara, no cemitério do Maruí. No que diz respeito às diferenças que às vezes ocorrem entre os originais fotográficos e as versões litográficas, com a inserção de elementos não existentes nas fotografias, é preciso não perder de vista o fato de que todas as modificações foram ordenadas pelo próprio Frond, já que, além de fotógrafo ele também foi o editor do livro *Brasil Pitoresco*. É interessante, porque hoje em dia há quem lamente: “Ah! O Photoshop falsifica a realidade, não existe mais a verdade fotográfica”. Eventualmente, porém nem sempre. O que acontece às vezes é simples correção de perspectiva ou de cor; coisas do gênero. Quem falsifica vai falsificar, mas já falsificava antes da existência do Photoshop, por diversas razões, como ideológicas, por exemplo. Contudo, no caso tanto o Frond quanto do Klumb, depois, em 1872, com *Doze horas em diligência*, eles são os autores das fotografias e editores dos livros. Então, não há uma interferência sequer que eles não tenham desejado ou deixado de autorizar, muito ao contrário... Victor Frond é um personagem incrível, que concebe o projeto de seu livro como forma de agradecimento à acolhida e à receptividade que ele encontrou no Brasil. Ele era um antibonapartista convicto, que esteve exilado juntamente com Victor Hugo na

Ilha de Jersey, antes de viver um tempo em Portugal. Quando ele consegue obter a estabilidade financeira, chama o Ribeyrolles que estava passando dificuldades na França e lhe dá essa oportunidade de trabalho. Hoje em dia muita gente pensa que *Brasil Pitoresco* é um livro de Charles Ribeyrolles, ilustrado por Victor Frond. Mas é justo o contrário: a concepção do projeto foi do Frond e Ribeyrolles veio depois para fazer o texto.

Essa vista é de Georges Leuzinger que Ana Maria mencionou também. Leuzinger era dono da Casa Leuzinger, uma combinação de papelaria, gráfica, editora e ateliê de arte que fazia tudo: livros para contabilidade, material para escritório, impressos diversos e também litografias e fotografias. Marc Ferrez começou sua carreira como aprendiz na Casa Leuzinger, sob a orientação do alemão Franz Keller-Leuzinger, genro de Georges Leuzinger. Seu nome era Franz Keller, mas quando se casou com uma das filhas do Leuzinger, que era um personagem importante aqui na Corte, passou a se assinar Franz Keller-Leuzinger, para se beneficiar do prestígio do sogro. Ele era engenheiro ferroviário e veio para cá para fazer o levantamento prévio da famosa Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, cuja construção ceifou milhares de vidas. Foi para fazer os estudos do para definir os melhores locais para assentar o leito da ferrovia que ele seguiu em 1865 para o Amazonas, junto com Albert Frisch que, nessa ocasião, realizou as primeiras imagens dos índios da Amazônia no Alto Rio Negro — material que também era comercializado pela Casa Leuzinger e foi mostrado na Exposição Universal de Paris, em 1867. Aqui temos uma imagem que complementa aquela que a Ana Maria mostrou, da saída para o trabalho na roça, pois aqui você tem o trabalho propriamente dito, sendo realizado na roça. Aqui vemos Petrópolis, cidade que desempenhou um papel importante no século XIX. Vocês se recordam que se costumava dizer: “Petrópolis, a cidade imperial, onde os nobres passavam o verão para escapar do calor”. Essa é uma verdade apenas parcial, pois o calor era o menor dos problemas. Durante todo o século XIX ocorreram muitas epidemias, de febre amarela ou de tifo, por exemplo. Por que isso acontecia? Porque a cidade, apesar de sediar a Corte Imperial, era muito insalubre. Não estamos muito longe da rua Uruguaiana, por exemplo, que era chamada rua da Vala naquele tempo, pois terminava em uma vala negra, um esgoto a céu aberto dos mais lamentáveis. Durante décadas a cidade foi muito insalubre. Em certo momento, já no início do século XX, algumas empresas de navegação anunciavam que seus navios fariam escalas apenas em Recife e Salvador, seguindo direto do Rio Grande do Sul e a Argentina. Pulavam o Rio de Janeiro, em virtude das epidemias, para evitar que os passageiros contraíssem alguma doença na cidade. Uma coisa triste, lamentável. Ou seja, uma das razões da Corte subir para Petrópolis no verão era bastante prosaica e nada romântica. As cidades de Teresópolis e Friburgo, também faziam parte desse circuito serrano, como fazem até hoje. Portanto, Georges Leuzinger que era suíço e muito ligado à natureza, tendo fotografado inclusive para o célebre naturalista Louis Agassiz, fotografa em toda a região da Serra dos Órgãos. Aqui no caso, temos o Dedo de Deus, um dos pontos culminantes da região, próximo à cidade de Teresópolis. Aqui, uma figueira, e é interessante lembrar que muitas dessas fotos frontais de árvores que hoje encaramos como “retratos de árvores”, eram imagens produzidas por encomenda de cientistas, como o citado Agassiz,

que esteve aqui no Brasil em 1865 e encomendou não só a Leuzinger como também a Augusto Stahl imagens para ilustrar seus estudos científicos. Essa imagem que vocês estão vendo pode ser classificada como primeira fotografia de caráter ecológico feita no Brasil, porque mostra uma carvoaria na área do Palatinado Superior, em Petrópolis. Vale lembrar que todos os problemas que temos hoje, decorrentes do desmatamento começam no século XIX, em virtude da produção de carvão e da derrubada de grandes áreas de florestas para possibilitar o cultivo. O que ocorreu aqui no Rio na própria Floresta da Tijuca, onde se plantava café e que, já no tempo de Dom Pedro II, teve que passar por um processo de reflorestamento, efetuado pelo major Archer. Problemas que hoje são multiplicados com a questão da pecuária intensiva e do chamado agronegócio, que, ambos, aceleram em muito o desmatamento. Aqui temos imagens do Klumb, também lá de Petrópolis. Dá para perceber que os alemães eram muito ligados à natureza, sempre. Não só esses fotógrafos que vieram aqui para o Brasil, como os germânicos de modo geral, ligados às forças telúricas e aos espíritos da natureza, as forças da natureza, tal como é possível constatar em algumas das óperas de Wagner. O respeito pela natureza causava muito espanto no brasileiro oitocentista, que associava a natureza a algo que precisava ser vencido e domado em nome do “progresso”. Até hoje esse tipo de pensamento persiste, de tal forma que a primeira coisa que o brasileiro sempre quer fazer é exterminar a natureza e cimentar o chão. Quem escreveu um texto brilhante a esse respeito foi o crítico de arte Paulo Venâncio Filho, comentando a mania nacional de cimentar o quintal das casas, de tal forma que nem o coitado do cachorro da casa pode fazer cocô com naturalidade, porque é tudo cimento, não tem nem um cantinho de terra. Você viaja pelo Brasil afora e percebe que em certos lugares, se isso fosse possível, o pessoal mandava ladrilhar a praia... Existe inclusive essa estranha mania das cadeiras de praia. Antigamente você levava uma toalha ou uma canga, estendia na areia e sentava-se em cima. Agora ninguém quer mais ficar sentado na areia. Isso é coisa antiga. Agora todo mundo senta em cadeirinhas que trazem de casa ou que pertencem aos bares que loteiam entre si a areia da praia, como se fossem donos daquilo que, ao menos em tese, pertence a todos. Tudo isso são indicadores de um anseio de afastamento da natureza, que encontra uma contrapartida saudável hoje no ecoturismo e nas ações ecológicas de modo geral. Mas, no passado, para o brasileiro, natureza significava atraso e cidade, progresso. Como o país era essencialmente rural e agrário, enxerga a si mesmo como atrasado e subdesenvolvido, ansiando pela industrialização e a expansão das grandes cidades. Existia aqui, nesse “país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza” — como bem disse Jorge Benjor — natureza demais para o gosto da época. Pois então, naquele momento, era preconizado um equivocado ideal de progresso, que, por sinal, ainda persiste de certa forma até hoje, baseado na cópia do modelo estrangeiro. Para o brasileiro do século XIX a mata era apenas mato, algo a ser eliminado, para que possibilitar o surgimento no Brasil de metrópoles de modelo europeu, como Londres, Paris ou Viena. Pouquíssimos eram os que respeitavam a natureza e, de repente, vêm os alemães com uma perspectiva totalmente oposta: eles ficam deslumbrados com essa natureza e procuram exaltar sua beleza com o auxílio da fotografia. Karl Ernest Papf, que é outro fotógrafo alemão, chegou até a possuir um orquidário em Petrópolis. E Klumb, que também lá residia, não perdia uma exposição de flores. Vejam como ele fotografou essas

orquídeas... Vejam como essas fotos têm uma modernidade que lembram as fotos de flores de Robert Mapplethorpe. Basta dar um Google para perceber. É uma visão frontal, muito moderna e arrojada. Aqui vocês têm alguns exemplos do que eu comentei a respeito da estrada União-Indústria. Só estou dando umas pinceladas para vocês perceberem como a coisa era complicada. Essa documentação foi realizada para um livrinho pequenininho, do formato dos atuais livros de bolso: *Doze horas em diligência*. O tempo que se levava então para ir de Petrópolis a Juiz de Fora. Você entrava na diligência, igualzinha àquelas que vemos nos filmes de faroeste, da marca Wells Fargo, às 6 horas da manhã em Juiz de Fora. Ou às 6 horas da manhã em Petrópolis — elas se cruzavam no meio do caminho —, e depois de fazer diversas trocas de mulas chegava ao destino 12 horas depois. Para assegurar a velocidade necessária era preciso ir trocando os animais no percurso, de modo que existiam diversas estações, todas fotografadas por Klumb. Ele registrou as diferentes pontes também, cada ponte em um estilo e com um sistema diferente. Essa ponte, por exemplo, é a chamada Ponte Americana, que foi construída em madeira a partir de um sistema que só era empregado até então para a construção de pontes de metal. Foi uma inovação. A ponte é belíssima, e essa fotografia de Klumb também, é uma das imagens mais bonitas feitas no século XIX. Vale lembrar que Klumb levou onze anos para fazer toda a documentação da estrada e produzir o livro *Doze horas em diligência*. Eu não quero me estender muito, porque estou aqui apenas na condição de substituto, mas é importante lembrar que ele realizou esse trabalho no tempo do colódio úmido, quando era preciso emulsionar as placas, uma por uma, imediatamente antes do momento da tomada da foto. Ou seja: Klumb tinha que ter uma carroça-laboratório, com a qual ele percorria a rodovia, e, antes de fotografar ele mesmo tinha que emulsionar a placa, fazer o registro e, depois, tinha que revelar no mesmo dia. Não precisava ser exatamente na mesma hora, mas tinha que ser no mesmo dia com poucas horas de diferença, pois não dava para juntar o material e revelar depois do retorno ao estúdio. Foi por isso que Klumb levou 11 anos para fazer a documentação desse percurso que era coberto em apenas 12 horas em diligência... Aqui já estamos no tempo do colódio seco, das placas industrializadas. Essa imagem não foi feita à noite, mas simulava a aparência que teria uma imagem noturna, de modo semelhante ao que é possível se fazer com o Photoshop. É uma espécie de pré-Photoshop. Agora temos a Praça das Diligências, onde no primeiro período da ligação ferroviária entre Rio de Janeiro e Petrópolis, paravam as diligências que completavam o percurso, já que o trem não conseguia subir a serra. Assim, quando Mauá construiu a estrada, em 1854, os passageiros saíam de barco aqui da Prainha (a atual Praça Mauá) e seguiam até o Porto da Estrela, situado no fundo da baía (na região do atual município de Magé), onde existia um cais muitíssimo bem bolado, em que a baldeação se fazia bem melhor do que hoje se faz no metrô. Isso, porque, no metrô, é preciso subir uma escada e descer no outro lado para trocar de via, mas naquele ancoradouro da ferrovia de Mauá os passageiros já saíam do barco diretamente para o trem. E o trem só ia até Raiz da Serra, de modo que o trecho final de subida muito íngreme era completado em diligência. Mais tarde será criada a Estrada de Ferro Príncipe do Grão-Pará, que funciona com o sistema de cremalheira, semelhante ao que é empregado até hoje no bondinho do Corcovado. Uma imagem belíssima, não é verdade? Vejam como o segundo plano está envolvendo perfeitamente a estação, é

uma verdadeira aula de composição. Aqui vemos a nova estação da estrada de ferro, com o trem já chegando a Petrópolis, razão pela qual a antiga estação das diligências foi transformada em mercado. Aqui temos o Palácio Imperial em sua conformação original, porque depois do advento da República ele perdeu grande parte do terreno. Aqui o Palácio de Cristal onde se faziam aquelas exposições de flores e orquídeas a respeito das quais falei. Aqui vemos Niterói, que é importantíssima, mas não é porque eu moro lá não! [Risos] Não tem aquela piada que a melhor coisa de Niterói é a vista para o Rio? Pois é, eles já sabiam isso desde o século XIX e temos uma prova aqui. Se vocês forem visitar a fortaleza de Santa Cruz, que fica na entrada da barra, do lado oposto ao Pão de Açúcar, poderão visitar igualmente o forte que fica lá em cima do morro, para proteger a fortaleza. É o forte São Luiz, que dá apoio e protege a fortaleza de Santa Cruz e de onde Marc Ferrez realizou algumas de suas fotografias mais conhecidas. É uma vista deslumbrante. Essa imagem foi usada pelo Instituto Moreira Salles na capa do livro *O Brasil de Marc Ferrez*, e eu acho uma das mais bonitas feitas no século XIX. Observem só a presença da espingarda na mão do primeiro dos homens que estão em cima da pedra. Essa outra vista nós usamos (Vera Bernardes, Júlia Peregrino e eu), na capa do livro *Mestres da Fotografia no Brasil: Coleção Gilberto Ferrez*, resultante de uma exposição feita no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). Vejam só a assinatura do Ferrez. Isso já é o lado de lá da fortaleza, onde, até a época da Segunda Guerra Mundial, só se podia ir de barco, pois a estrada que hoje serve à fortaleza de Santa Cruz ainda não havia sido cortada na rocha. Temos aqui a Pedra da Itapuca, que é muito interessante. Hoje em dia só se pensa em termos de Pão de Açúcar e Corcovado, no entanto, o barão do Rio Branco, que vocês viram naquele retrato do álbum dos *Brasileiros ilustres*, de Alberto Henschel, e que era nosso ministro das relações exteriores, tinha como ex-libris um desenho da Pedra da Itapuca onde existia um dístico em latim *Ubique Patriae Memor* (que pode ser traduzido como: “Em toda a parte a lembrança da pátria”) e que é reproduzido até hoje na Comenda da Ordem de Rio Branco. Agassiz também atribuía uma importância muito grande à Pedra da Itapuca, pois achava que ela se encaixava em sua teoria dos *Drifts*, que são uma espécie de cicatriz na pedra provocada pelo deslocamento das geleiras no fim da Era Glacial. Antigamente ela era ligada ao continente por um arco, razão pela qual foi chamada Itapuca (“pedra furada”, em língua Tupi). Aqui temos a Ilha da Boa Viagem e essa seção relativa ao Rio de Janeiro de Marc Ferrez, vou passar rapidinho para não comer o tempo dos outros, porque vocês têm a oportunidade de ver tudo isso com calma no site do Instituto Moreira Sales. Mas, só para lembrar a característica de Ferrez ser muito ligado ao mar, vale ver essa vista de Paquetá, feita em um momento em que não se fazia muito turismo dentro da baía, e no qual ele registra todas aquelas ilhas e ilhotas do fundo da baía. Aqui temos a igreja que existia no local do atual forte de Copacabana e que foi derrubada para instalar o canhão que lá está. Aqui é no final de Copacabana e a construção ali atrás era o cabaré da Mère Louise, um misto de cabaré e casa de tolerância, situado onde se encontra o Shopping Cassino Atlântico. Aqui a praia do Leme em uma vista verdadeiramente idílica. A Pedra da Gávea. Marc Ferrez se deslocava, com extrema mobilidade, com muitos quilos de equipamento. Uma das máquinas panorâmicas que ele tinha trabalhava com chapas de cristal que pesavam 8 quilos, cada uma delas. Apesar disso, ele não

usava escravos para ajudá-lo, segundo testemunho de seu neto, Gilberto Ferrez. Porque ele era contra a escravidão, muito em virtude do fato de ter estudado nem Paris após a morte de seus pais quando ele ainda era garoto. E, quando ele volta, já rapaz, não aceita a ideia de ter escravos. Ele tem que empregar assistentes porque os negativos produzidos por essa máquina mediam 43 cm x 1 metro e 23 cm e eram muito pesados, mas ele só utilizava trabalhadores livres, assalariados. Aqui você tem um efeito de noite que é interessante mostrar porque isso é composto por dois negativos sobrepostos, pois não se conseguia então e registrar mais as nuvens e o movimento do mar, ou fazer uma exposição perfeita em uma única placa da terra e do céu. Então, alguns fotógrafos apelaram para essa solução técnica: fotografar um belo céu nublado, ou, como no caso, “noturno” que era então adicionado acima da linha do horizonte para produzir o efeito de noite ou de um céu cheio de nuvens. Não se trata de um truque nem muito menos de uma falsificação, mas simplesmente de um artifício técnico para produzir uma vista fiel àquela testemunhada pelo fotógrafo, mas que o material fotossensível da época não era capaz de reproduzir de forma fidedigna. Aqui temos a cidade vista do Morro do Castelo, e é possível se perceber ela era baixinha. Vejam que Paço Imperial, que está até hoje lá se destaca do casario, mas nós sabemos que o Paço Imperial é um edifício baixo, de apenas três pavimentos. O Rio era realmente uma cidade baixa se comparada a Salvador ou ao Recife, onde existiam muitos prédios de cinco ou seis andares. O Rio era mais modesto nesse ponto de vista da altura das construções. Ali vocês veem a parte do Largo do Paço, atual Praça XV, mas esse outro panorama é interessante ver a quantidade de embarcações visíveis na imagem, atestando ser aqui o principal porto aqui da América do Sul no século XIX. Aqui vemos o Largo do Paço no tempo em que a rua Direita já havia sido rebatizada Primeiro de Março, para assinalar o fim da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, em 1870. É interessante lembrar agora daquela questão do circuito, comentada por Ana Maria Mauad, pois estamos transitando aqui no Centro do Rio, onde se desenvolveu boa parte da história da fotografia, não só do Brasil, como da América Latina como um todo. Os estúdios, os lugares... Aqui temos a estátua equestre de Dom Pedro I, que era muito fotografada na época. Existe até uma cópia dessa imagem na exposição do MAR: *Rio, uma Paixão Francesa*, que teve curadoria de Milton Guran. Hoje as pessoas olham uma fotografia dessas e acham uma coisa sem graça, mas é preciso lembrar que se tratava do primeiro monumento público do Brasil. Aqui temos a Santa Casa de Misericórdia, um dos prédios mais importantes do Rio colonial, que, então, ficava na frente do mar, mas foi afastada em virtude do aterro feito após o arrasamento do Morro do Castelo. Aqui, o Cais Pharoux, a respeito do qual Ana Maria Mauad também falou, e que era o ponto de desembarque de quem chega à cidade de navio, porque não existia o Cais do Porto, que está sendo reformulado agora. O Cais do Porto foi construído entre 1906-1910. Então, durante todo o século XIX, os navios ficavam ancorados na baía e as pessoas pegavam embarcações menores para vir até o Cais Pharoux, ao redor do qual existiam diversos hotéis. Aqui temos a Central do Brasil, a gare Dom Pedro II, que hoje em dia mantém o nome de Dom Pedro II, mas é totalmente diferente. E a aleia das palmeiras do Jardim Botânico; o Corcovado, sem o Cristo Redentor, mas já usado como local de passeio, onde existia o chamado Chapéu de Sol, e onde será realizado, inclusive, um piquenique popular por ocasião das comemorações dos

cinco anos da República. E, aqui vistas do Pão de Açúcar, e dá para imaginar a dificuldade que Marc Ferrez teve que enfrentar para subir até o alto do Morro da Urca com todo seu equipamento antes de existir o bondinho... A Escola Militar da Praia Vermelha que foi absurdamente destruída em 1935 e que havia sido usada como o pavilhão central da Exposição de 1908. Aqui percebemos que os republicanos se preocuparam em erigir a estátua equestre do general Osório exatamente na frente do Paço Imperial, a ainda a colocaram no alto de um enorme pedestal, de modo a suplantar a estátua de Dom Pedro I, na Praça Tiradentes. Aqui temos o mencionado quinto aniversário da República, no Palácio Itamaraty. Isso porque a primeira sede do governo republicano foi no Palácio Itamaraty, depois é que o governo foi transferido para o palacete do barão de Nova Friburgo, no Catete, onde hoje funciona o Museu da República. Aqui temos a Avenida Central com lampadário o primeiro sistema de iluminação elétrica pública do Brasil e Palácio Monroe (também absurdamente destruído, em 1976). Essas vistas já fazem parte do conhecido Álbum da Avenida Central, o último trabalho de grande envergadura realizado por Marc Ferrez. E, para terminar, temos aqui o CCJF (Centro Cultural Justiça Federal). Bom, como sei que vocês não têm nenhuma pergunta para mim, [Risos] vamos fazer um brevíssimo intervalo para não nos atrasarmos mais. Lamento o ocorrido, mas acho que conseguimos retomar o rumo. [Aplausos]

**Pedro Vasquez** — Eu fiz um término meio abrupto da minha fala porque estava preocupado em não avançar muito no tempo em virtude do problema que ocorreu. Nós estávamos tentando localizar a Lygia Segala enquanto Ana Mauad estava falando e eu deixei que ela fosse falando livremente. Agora, certamente, o Douglas e a Maria Teresa serão mais concisos e nós conseguiremos fazer a coisa em um tempo mais correto. Mas, a minha preocupação em falar, complementando a aula de Ana Maria, foi a seguinte: fazer a ligação entre o retrato que foi o tema dela, em que o cliente é um elemento passivo na mão do fotógrafo, que você vai ao fotógrafo para ser fotografado e o fotoclubismo onde você próprio — você, qualquer pessoa, qualquer indivíduo, sem ser obrigatoriamente profissional — pode usar a fotografia como meio de expressão. Então, era preciso ter algumas sinalizações, que foi o que e procurei fazer a respeito da evolução técnica, porque no início era muito difícil fazer fotografia. Ana Maria citou o daguerreótipo. A placa do daguerreótipo é muito difícil de trabalhar, é muito difícil de expor, o material é extremamente tóxico porque a revelação é feita com vapor de mercúrio. Houve muitos fotógrafos envenenados, porque o envenenamento por mercúrio é cumulativo. Então, nesse primeiro tempo você tem os processos que são assim de resultado único, o daguerreótipo, ambrótipo, ferrótipo, e só depois o retrato em *carte-de-visite* que já emprega o negativo de colódio úmido e a cópia sobre papel abuminado e depois a gente viu ali por intermédio do trabalho do Ferrez e do Klumb a passagem do colódio úmido, quando o próprio fotógrafo tinha que preparar o seu material, para a chapa seca de colódio que é o mesmo material fotossensível, só que é a chapa industrializada. O que permite mais autonomia do fotógrafo, porque antes, para o fotógrafo fazer uma foto, nem que fosse aqui na Praça Tiradentes, saindo daqui, você tinha que levar uma tendinha para apenas dois quarteirões de distância, de modo a ter condições de emulsionar a placa e depois fotografar. Então, isso é um fator que dificulta enormemente a prática, não é que inviabiliza a existência do fotógrafo amador, mas dificulta. Tanto não inviabiliza que, todos os membros da Casa

Imperial, com exceção de Dom Pedro II, a imperatriz Thereza Christina, a princesa Isabel e a princesa Leopoldina, irmã dela, foram alunos do Klumb e foram fotógrafos amadores. Mas, vocês veem que era a elite da elite porque tudo era muito caro, tudo muito complicado. Mas então começa a placa seca e, no final do século XIX, surge a Kodak com filme em rolo. Todo mundo já deve ter ouvido falar aquele slogan criado por George Eastman “aperte o botão e nós faremos o resto”. Isso porque a máquina vinha com filme em rolo que dava autonomia de cem poses. Então, você passava de uma situação de ter que fazer uma chapa no tripé, que inviabilizava a feitura de mais de dez chapas por dia, para fazer cem, de modo que pode fazer uma viagem, voltar e mandar a máquina para a Kodak, a Kodak troca o filme, revela tudo, manda as fotografias para você e você não precisa fazer mais nada. Isso vai abrir caminho para uma prática amadora da fotografia. Só que no fotoclube — e eu não vou avançar mais para não entrar no terreno dos nossos professores — não temos esse amador. É um amador, extremamente, sofisticado. Porque esse amador, tal como a gente entende hoje, como nós somos, é o amador que não conhece a técnica, ou não a conhece profundamente. E, o fotógrafo do fotoclube é tão bem preparado quanto um profissional. Às vezes, até mais, porque ele tem recursos, tem mais tempo para estudar. Então, vamos, sem mais demora, passar a palavra aqui ao Douglas Fasolato que vai fazer diversas revelações importantes sobre os primórdios do fotoclubismo. São, realmente, revelações porque é um material que não está ainda repertoriado em livros ou outras publicações. São revelações inéditas sobre o início do movimento fotoclubista aqui no Rio de Janeiro, por intermédio da figura do filho de Mariano Procópio, do qual museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Douglas Fasolato é diretor. Ele está fazendo um grande trabalho incrível de reforma, restauro e ampliação do museu. Um trabalho muito ambicioso de vários anos, mas o mais interessante é que apesar desse trabalho que mantém o museu fechado em grande parte nas suas construções físicas, mas não nos jardins, ele continua promovendo ações dentro e fora do museu, como a exposição dessa imagem belíssima que usamos no flyer que o museu emprestou para a gente, que é justamente o tema dele: Alfredo Ferreira Lage. Além disso, ele é formado em Direito, tem uma longa experiência na área de comunicação, jornalismo, tendo passado por diversos jornais, se direcionando depois para pesquisa histórica. Publicou também um livro sobre cartões postais de Juiz de Fora. Esse uso da fotografia como fonte histórica, que faz parte da tendência contemporânea da Nova História. Ele se dedica também, o que é muito importante e, curiosamente, no Brasil ainda tem poucas pessoas se dedicando a esse campo, aos estudos de genealogia. O que aqui no Brasil é muito interessante porque somos um país muito novo, então seria teoricamente mais fácil, pelo menos depois que o europeu chegou aqui você encontrar, olhar 500 anos para trás do que na China você olhar 5 mil anos para trás, na Inglaterra você olhar mil anos para trás. Mas, eu acho que a genealogia não tem ainda a dedicação que merece. Bom, então, vamos fazer a mesma coisa, mesmo sistema. O Douglas fala, depois abriremos para perguntas.



16h

**Fotografia moderna**

**Douglas Fasolato** — Boa tarde. Primeiro gostaria de agradecer ao Pedro o convite, a oportunidade de trazer algumas informações sobre o Photo Club do Rio de Janeiro, que teve uma importância vital na difusão na fotografia no Brasil. Eu dirijo o museu Mariano Procópio, do qual Alfredo Ferreira Lage foi fundador e está entre os trinta primeiros museus brasileiros. É uma coleção nacional de relevância internacional: só de fotografias nós temos 35 mil itens dos mais diversos processos e tipologias, daguerreótipos, ferrótipos, ambrótipos e os maiores fotógrafos nacionais e internacionais. Mas, curiosamente, vou fazer uma primeira apresentação sobre o Alfredo. Ele nasceu em uma família com forte vínculo com a cultura material europeia e que tinha entre seus interesses, a fotografia. Seu pai, o comendador Mariano Procópio Ferreira Lage, que nasceu em 1821 e morreu em 1872, conheceu o próprio Daguerre em uma de suas viagens de estudo a Europa. Segundo Wilson de Lima Bastos, “foi nessa primeira viagem que conheceu em Paris o pioneiro da fotografia, o ilustre Louis-Jacques Mandé Daguerre, com o qual conseguiu dimensionar o interesse que na infância já o apaixonava, pela arte fotográfica, pela Física e conhecimentos outros relativos às ciências exatas. Mineiro de Barbacena, Mariano Procópio, que construiu a estrada União Indústria, fundou aqui outras instituições, matriculou-se aos 15 anos de idade no colégio de Congonhas do Campo, então sob direção dos padres lazaristas, enquanto sua mãe, viúva, e seu irmão, se mudaram para a Corte. Em 1839, aos 8 anos de idade Mariano Procópio fundou o seu primeiro negócio, a casa comercial Ferreira Lage & Amarante de fazendas secas por atacado, em sociedade com Antônio José Monteiro Amarante, com sede na rua São Pedro, 30, no Rio de Janeiro. Nesta mesma cidade, no ano seguinte, ele teve contato com as informações sobre as primeiras experiências com daguerreotipia. Como a notícia publicada no *Jornal do Commercio*, mas os depoimentos são de que foi ali seus primeiros contatos com a fotografia. Então, Mariano Procópio, pai do Alfredo, já era um entusiasta da fotografia. Era comerciante, foi duas vezes deputado, diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil, criador de cavalos de raça, fundador e primeiro presidente do Jockey Club do Rio de Janeiro, o comendador Mariano Procópio empreendeu uma das obras mais importantes de infraestrutura do Império ao construir a rodovia União Indústria, ligando Petrópolis a Juiz de Fora, inaugurada em 1861, com a presença de Dom Pedro. A empresa ainda envolvia a criação de uma escola agrícola e uma colônia de imigrantes germânicos. Essa moderna estrada macadamizada foi construída por concessão e, durante a sua obra nós tínhamos a informação de que ela seria fotografada posteriormente. Mas, estamos encontrando registros fotográficos da construção do castelinho, do palacete, da chakra em Juiz de Fora, que era a parte final dessa primeira etapa da estrada desses 144 KM. Certo é que Klumb registrou a chácara de Mariano Procópio em Juiz de Fora em períodos diferentes e não apenas na inauguração ou na produção de seu guia *Doze horas em diligência*. A pesquisa revela novas imagens dos jardins e da residência — hoje museu Mariano Procópio — em etapas anteriores à sua conclusão. Temos aí nosso Mariano Procópio fotografado pelo Insley Pacheco,

ainda na década de 1860. Esta é a estação do Juiz de Fora, em frente a sua residência. Era a etapa final das 12 estações de mudas de animais para ganhar essa agilidade de fazer o percurso em 12 horas, foto do Klumb. E aí na fase inicial, o jardim que é atribuído ao Glaziou. Por outro lado, Alfredo Ferreira Lage, era sobrinho materno de um fotógrafo amador que poucos conhecem no Brasil. O comendador Manuel Machado Coelho, nascido em 1833 e falecido em 1878, filho de outro Manuel Machado Coelho, nascido em 1786 e falecido em 1862. Também um comendador e um dos homens mais ricos da Corte naquele período. Manuel Machado Coelho Júnior devia ser um bom fotógrafo pelo que relatou Agassiz durante sua viagem a Minas Gerais em 1865, quando informa que durante a ida a fazenda da família chamada fazenda Fortaleza de Santana, cuja sede naquela época estava no município de Goianá, infelizmente, em 2001, ela ardeu em fogo e consumiu um dos acervos fotográficos mais importantes desse país. Então, Agassiz diz: “para nos transportar, todos, mais as nossas bagagens, duas grandes caleças. Várias mulas de cela e de carga foram requisitadas. Um pequeno carro conduzindo os aparelhos do senhor Machado, que é um excelente fotógrafo formava a retaguarda”. Nesse livro, *Viagem ao Brasil*, do Agassiz, a mulher dele, Elizabeth — relata ainda: “Agassiz deve à gentileza do senhor Machado uma série de fotografias e vistas estereoscópicas dessa localidade que foram iniciadas por ocasião dessa excursão e completadas durante nossa viagem ao norte”. Acho que ninguém conhece as fotos do Manuel Machado Coelho, a não ser pelas gravuras no livro do Agassiz como essa aqui, realizada durante a viagem em maio de 1865. Então, eu tenho uma suspeita de que algumas fotos atribuídas ao Klumb possam ser em verdade fotos do Manuel Machado Coelho Júnior. Outra vinculação de Alfredo Ferreira Lage com a fotografia foi através de sua prima-irmã Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, a viscondessa de Cavalcanti que conseqüentemente era enteada desse fotógrafo amador, seu tio Manuel Machado Coelho Júnior. Ela foi, sem dúvida alguma, uma das mais importantes colecionadoras brasileiras, que manteve um museu particular no século XIX em sua residência no Rio de Janeiro, na rua Senador Vergueiro 40, onde semanalmente, às quintas feiras recebia artistas, políticos, fotógrafos, músicos e escritores, entre os quais Machado de Assis, que era um de seus grandes fãs. Artur Napoleão e outros que não cansavam de elogiar, não só a beleza, mas o talento, a inteligência e a própria coleção da viscondessa. Curiosamente, ela começou a colecionar em 1858 dois anos e pouco após a morte de seu pai, quando ela tinha apenas quatro anos e meio de idade e ela reuniu de tudo em sua coleção, uma coleção enciclopédica. Hoje nós já localizamos, além do que está no Museu Mariano Procópio, em três museus na França, três museus na Holanda e outros que estamos trabalhando nessa pesquisa. Mas, só no Museu Mariano Procópio temos registrados mais de 8 mil itens de fotografia. Mas em 1881 ela já estava expondo as fotografias de sua coleção de prima-donas e que nesse caso, nesse primeiro álbum tinha uma singularidade porque eram sopranos que haviam se apresentado no Rio de Janeiro como a Marie Louise Durand, em 1879, com a ópera *Aída* e a soprano italiana Erminia Borghi-Mamo foi na Exposição da Indústria Nacional em 1881. Ou seja, a fotografia já era objeto de exposição. Interessante, se no Brasil a família Machado Coelho e Ferreira Lage que acabam se fundindo por causa dos casamentos entre eles, esteve vinculada e registrada por fotógrafos, recebeu, outra singularidade, o Marc Ferrez na fazenda Fortaleza de Santana, pelo menos uma vez, mas acreditamos que tenham sido outras vezes. Essa é a viscondessa de Cavalcanti que era reportada pela beleza, inteligência. E, aí



Foto Fabian Alvarez

Douglas Fasolato

está uma foto do Marc Ferrez na fazenda da família Machado Coelho Ferreira Lage. Uma fazenda cuja sede, infelizmente, queimou. Lá ele registrou dois amigos a cavalo que podem ser os irmãos Ferreira Lage, pois se trata de uma fotografia sem intuito comercial, integrantes da coleção do Ministério de Relações Exteriores da França e que foi doado em 1896 junto de quatro grandes álbuns pelo então cônsul aqui no Brasil. A foto é de cerca de 1890, ano seguinte à Exposição Universal de Paris, do qual foi comissário geral o visconde de Cavalcanti, marido da viscondessa e que presidiu várias reuniões prévias com os expositores e das quais Marc Ferrez participou. E, ao que se tem notícia, Marc Ferrez também frequentou a casa da viscondessa de Cavalcanti na rua Senador Vergueiro, 40. Outro dado relevante é que a família Ferrez manteve contato com os Ferreira Lage, posteriormente, o que possibilitou registros, até então desconhecidos do Museu Mariano Procópio, no século XX. Aliás o Museu Mariano Procópio possui alguns álbuns de Marc Ferrez, inclusive dos índios Botocudos que figuram entre os diversos álbuns doados pela viscondessa de Cavalcanti. As famílias Ferreira Lage e Machado Coelho também deixaram para o acervo do museu, registros onde foram fotografados por nomes importantes em estúdios no Rio de Janeiro, como Henschel & Benque, Guimarães, Insley Pacheco e outros. Mas, também na Europa, por renomados profissionais, como Nadar e Angerer. E, a viúva de Mariano Procópio, Amália Ferreira Lage, foi fotografada com um dos filhos, que pode ser o próprio Alfredo, pelo próprio Disdéri, inventor da *carte-de-visite*. E aí está ela, fotografada — viúva do Mariano Procópio — à esquerda, pelo Guimarães e, à direita, pelo Disdéri, quando ela morava na Europa. Após ela ficar viúva ela se muda com os dois filhos para Paris, onde eles são educados. E, só retorna — o próprio Alfredo — quando vai fazer a faculdade de Direito em São Paulo. Ou seja, a família estava preocupada não só em ser fotografada, mas em ter um diferencial na fotografia que nós podemos observar pelos álbuns existentes, pela própria fotografia do Klumb, e demais registros históricos. Passado esse tempo, nós vamos ter uma segunda geração de fotógrafos amadores, que nós sabemos que o Alfredo Ferreira Lage tem uma preocupação

forte em evitar que a memória do pai caísse no esquecimento. Ele passa a vida lutando contra o esquecimento da memória de seu pai. E, o gosto da fotografia foi herdado do pai. Mas, nós não temos nenhum registro de fotografia que tenha sido realizada pelo Mariano Procópio. Mas, quanto ao Alfredo e ao irmão Frederico — nós sabemos por um relato — que foi em uma de suas viagens a Lambari, possivelmente, no início da última década do século XIX. E está registrado, na revista *Renascença* o seguinte “um dia, em Lambari achava-se armado de um aparelho e um amigo solícito que lhe dá uma breve e indispensáveis lições. O que aconteceu? Artista educado nos segredos pictoriais, em poucos meses ei-lo a fazer aquelas obras primas da composição e corte que todos viram na primeira exposição do clube”. Ao Alfredo e Frederico se soma outro fotógrafo amador da família, o primo-irmão Alberto Sampaio, neto do conselheiro José Machado Coelho e Castro, presidente do Banco do Brasil. Nós vamos mostrar mais à frente. A informação de que ele utilizava uma câmara Kodak foi registrada na imprensa, relatando que “as imagens foram apanhadas amorosamente pela sua Kodak e tratadas com processo fotográfico, com carinho com que o apurado artista costuma trabalhar os seus clichês”. Isso corrobora a história da fotografia com o sucesso da Kodak, visando mostrar a facilidade da invenção de George Eastman, como um anúncio informando as facilidades que estavam ao alcance dos interessados. Aqui estão mais algumas imagens da família em fotografia, o Frederico, irmão do Alfredo, com Alice, sua mulher e Alice, pelo Benque. A segunda maior coleção do Museu Mariano Procópio é a da viscondessa de Cavalcanti que, curiosamente, fez um álbum de exsicatas tumulares, que ela saiu fotografando cemitérios pelo mundo. Está ela em fotos, em uma delas da Numa Blanc. Aí está o avô do Alberto Sampaio, fotógrafo amador, conselheiro José Machado Coelho de Castro, três vezes presidente do Banco do Brasil, presidente das Docas de Santos, fundou a revista *Estudos Literários*, em 1946 quando era primeiranista da faculdade de Direito de São Paulo juntamente com José de Alencar. Ou seja, a família tinha uma vinculação com a cultura, sempre. E aí estão os dois irmãos antes de partir para Europa, às vésperas de partir para Europa. São fotos do estúdio do Henschel, as fotos são de 5 de julho de 1874: Alfredo e Frederico Ferreira Lage. Então, como eu disse, Alfredo foi educado na Europa, aí está sua primeira comunhão em Paris, em 1877. E aí nós vamos entrar propriamente no fotoclubismo no Brasil. A importância do fotoclubismo no Brasil ainda carece de um aprofundamento de pesquisa e consolidação de dados para organizar uma linha do tempo que possibilite a percepção das ações empreendidas em todo território, as datas, a duração e a efetiva contribuição das instituições, que ainda geram dúvidas. Mas, as indicações são do pioneirismo da cidade do Rio de Janeiro. Nessa pesquisa que tenho realizado há muitos anos, um dos primeiros dados que eu encontro é do Photo Club Brasileiro, o qual foi fundado em 26 de março de 1896. O encontro seguinte registra “fundou-se ontem, nesta capital, uma sociedade fotográfica de amadores com o título de Photo Club Brasileiro. Para a comissão diretora provisória foram nomeados os senhores Luís Arthur Velloso de Araújo, Arthur da Silva Araújo e João Euclides de Moura. Para a confecção dos estatutos o senhor farmacêutico Lino de Macedo, doutor Francisco Pereira das Neves e Paolo Rebutillo. Esse fotoclube teve sua primeira assembleia geral convocada para 24 de agosto de 1896, na sede social, rua da Carioca, 14. As notícias veiculadas sugerem que havia organização. Inclusive com estatuto impresso como relatado em uma nota do *Jornal do Brasil*, entre as publicações recebidas, estatuto do Photo Club Brasileiro, destinado ao cultivo da

fotografia e artes que a ela se prendam, impressão da tipografia do *Jornal do Comercio*". Ou seja, o Rio de Janeiro já estava ali, no ano seguinte vem São Paulo com o fotoclube paulista que foi instalado em um atelier fotográfico do senhor J. Bandeira, na rua de São Bento, 46. Era o fotoclube paulista, cuja finalidade era desenvolver a arte fotográfica entre seus associados, estudando todos os seus modernos processos. O novo clube já conta com regular número de sócios, ficando sua diretoria provisória composta por seu Joaquim Bandeira, que era fotógrafo; Amaral França, secretário; Augusto Brandão, tesoureiro; Fausto Correia e Alberto de Mello, diretores substitutos. Nesta época o próprio Photo Club do Rio de Janeiro já manda as congratulações ao Photo Club Paulista. Na mesma forma que no Rio, lá foram adotadas as ações de organização com assembleia, discussão dos assuntos urgentes e, nomeando já uma comissão para tirar diversas fotografias no desembarque, em Santos e chegando à capital, do primeiro batalhão da polícia do Estado. Mas, parece que esse clube não teve vida longa porque três anos depois já é anunciado outro fotoclube em São Paulo, a criação de outro fotoclube. Então, o prometido êxito de realizar as exposições dos trabalhos dos sócios para desenvolver e apurar o gosto para o útil, interesse e diversão. Quem ainda tinha o poder em suas mãos era o senhor E. Bloch da Casa Netter, uma lista de sócios fundadores deste outro clube em São Paulo, com um número limitado de sócios. Então, o que nós vemos são os clubes surgindo e desaparecendo em função dos desafios, dos problemas, também dos egos, das disputas, mas não tiveram muita vida longa. Alguns, no mesmo período até do que nós vamos tratar que é o fotoclube do Rio de Janeiro e com os mesmos propósitos, como é Niterói que foi empreendido entre eles por um fotógrafo Emygdio Ribeiro que era diretor, mostrando trabalhos, prêmios e também circulação desses processos. Esse clube durou algum tempo. Em Porto Alegre também vamos ver uma exposição organizada pela *Gazeta do Comercio*. Mas, talvez nenhum deles tenha tido a importância do Photoclub do Rio de Janeiro. A paixão pela fotografia artística levou Alfredo Ferreira Lage a fundar e presidir o fotoclube do Rio de Janeiro junto com outros três importantes fotógrafos amadores, Fernando Guerra Duval, Barroso Neto e o Silvio Bevilacqua que foi secretário deste clube, cuja instituição ganhou representatividade especialmente pelas três grandes exposições realizadas, respectivamente, em 1904, 1905 e 1907. A criação do Photo Club do Rio de Janeiro era um projeto ambicioso, embasado em várias ações e utilizava o prestígio dos sócios e as condições financeiras para o investimento e a manutenção da instituição. Além disso, estava atrelado à concepção de um museu de documentos fotográficos. Ou seja, havia a informação que o Alfredo, quando volta da Europa já tinha intenção de criar um museu. E, ao que parece a primeira tentativa foi realmente com o museu de documentos fotográficos. E, ao que parece, essa discussão da criação do museu, tenha sido um fato dele não ter prosseguido na continuidade das ações do fotoclube brasileiro em 1923, porque ele já estava completamente envolvido na criação, depois, posteriormente, do Museu Mariano Procópio. Mas, na época há um registro sobre essa questão do museu, sobre uma nota da criação do Photo Club Rio de Janeiro, dizendo que vai inaugurar no próximo mês de novembro — isso em 1903 — antes uma exposição que não aconteceu e, para esse fim, receberá em sua sede, no Largo de São Francisco, os trabalhos que os profissionais e amadores queiram contribuir com ela. Para essa exposição haverá cinco prêmios, bem como menções honrosas para os expositores que mais se distinguirem pelo valor artístico de seus trabalhos, sendo esses prêmios conferidos por um júri

composto de cinco artistas escolhidos dentre os expositores, devendo ser três de seus membros sócios do clube. Além dessa exposição, pretende o fotoclube fundar um museu de documentos fotográficos que virá prestar grandes serviços à história do Distrito Federal, como também de todo o Brasil para valorização desse projeto, pede a colaboração de todos os artistas e amadores. E, é de se esperar que essa não lhe falte, em vista da utilidade de semelhante museu. Ou seja, essa exposição em 1903 não aconteceu. Mas, estava prevista. Houve chamada de trabalho para que ela acontecesse, embora a exposição não se concretizou. Foi postergada para o ano seguinte. E, aí sim, em 1904, vai acontecer a primeira exposição, da qual tenho um artigo muito interessante também. Na imprensa temos poucos registros, mas algumas revistas, como a *Renascença*, a *Kosmos*. Mas a *Renascença* dava um amplo espaço a publicação tanto das fotografias como de matérias sobre o clube. Então, temos uma notícia que acho importante reler. Recebemos uma circular do Photo Club do Rio de Janeiro que trata de realizar sua primeira exposição geral de fotografia na sede do clube, no Largo de São Francisco de Paula, número 6, segundo andar, serão recebidos trabalhos de amadores, artistas e profissionais de toda parte até dia 15 do mês vindouro, correndo as respectivas despesas por conta dos remetentes. O clube não se responsabilizará pelas avarias ocasionadas nas mãos dos carregadores. O conselho do clube escolherá entre os trabalhos apresentados, aqueles que forem dignos de figurar na exposição, devendo os rejeitados serem retirados no prazo marcado. Os trabalhos podem ser fotocópias em todos os formatos, em todos os processos, em todos os papéis, em qualquer número dentro dos limites da moral os expositores poderão vender os trabalhos pelos preços que estipularem, percebendo o clube para seus cofres uma porcentagem de 10%. Haverá cinco prêmios, bem como menções honrosas conferidas aos expositores que mais se distinguirem pelo valor artístico de seus trabalhos. O júri será escolhido pelos expositores. Para isso eles se reunirão 15 dias antes do encerramento da exposição para proceder a eleição do júri que se comporá de três sócios e dois membros. Aí fala novamente, confluí a tal clube fundar um museu de documentos fotográficos em cujo intuito fazem apelo a quantos quiserem auxiliar a fim de que enviem cópias de fotos estáveis ou matrizes de tudo quanto possa interessar a história, como edifícios públicos, antigos ou modernos; igrejas; praças; ruas; vista de conjuntos; detalhes de interior interessantes; etc. Recebemos convites para assistir amanhã, às sete e meia da noite à quarta palestra do fotoclube. Falará o químico D. A. Torraca sobre reveladores. Ou seja, o clube estava atrelado ao conhecimento técnico, conhecimento prático, e o que é importante, já se pensava na comercialização da fotografia. Essas aqui são algumas amostras das ações do clube, do reconhecimento do Alfredo como fotógrafo na exposição de 1908. Na exposição de 1911 em Turim. São algumas datas, o anúncio do fotoclube. Inspiração. O Photo Club do Rio de Janeiro tem semelhanças que sugerem que foi inspirado no Photo-Club de Paris, criado por membros que se separaram da Sociétés Française de Photographie, como escreveu um autor daquela época Janet Buerger. Ele informa que o Photo-Club de Paris foi formado como uma ideia no congresso internacional de fotografia, em 1889 e que, em 1891 publicou seu primeiro boletim. E em 1894, sua primeira exposição. É um catálogo interessante que vocês devem conhecer para ver a organização e a semelhança com o fotoclube do Rio de Janeiro. Da exposição de 1894 participaram muitos nomes de destaque, inclusive entre os amadores como os barões Albert e Nathaniel de Rothschild. Diz que é um dos mais luxuosos e internacio-

nal dos salões de fotografia artística do final do século XIX, com direito a premiação com medalha. Precedentes a esse tinha sido criado um salão em 1888 em Viena, seguidos por seus salões em 1891 e 1892 e o primeiro de Londres de 1893. Esses clubes, secessionistas, romperam com as sociedades fotográficas mais antigas, sob a alegação de que frequentemente estavam mais interessados em técnica ao invés da realização artística. Essa série de exposições constituíram um ponto alto do pictorialismo, assim como nas edições das exposições realizadas, 1894-1895-1896 e 1897. Aqui no Brasil, o fotoclube do Rio de Janeiro realizou três. E aí achamos que é interessante comparar toda a sistemática daquela exposição do Photo-Club de Paris de 94 e 97 com o fotoclube das exposições de 1904 a 1907, inclusive a medalha. Se em Paris foi criada a medalha *premier* a partir da exposição de 94, no Brasil, o fotoclube do Rio de Janeiro também teve a sua. O Museu Mariano Procópio tem sob sua guarda oito medalhas do Photo Club do Rio de Janeiro, em bronze, prata e prata dourada. Foram cunhadas em Paris por A. Duseaux & Cie., e desenhadas pelo escultor, gravador, medalhista e joalheiro russo Felix Rasumny, de Sebastopol, que expôs no salão da sociedade de artistas franceses em 1891 e na exposição universal de 1900. Ele veio a se naturalizar francês e é considerado representante da Art Nouveau. Foi aluno de Aimé Millet, Camille Gauthier e Paulin Tasset, na Escola de Artes Decorativas. E aí estão algumas medalhas que guardam alguma semelhança apesar do formato diferente. À direita e à esquerda, a do fotoclube do Rio de Janeiro. E aí só para fazer um breve relato das três exposições, a primeira foi aberta em 29 de junho de 1904, numa quarta-feira, às 13 horas na Galeria Cambiasso, na rua do Ouvidor, 149. Ela estava prevista para o ano de 1903. Tentar ser breve aqui. Já nos resultados, o júri era muito interessante, são pessoas, artistas que conviviam com Alfredo Ferreira Lage, um deles era o professor de sua mulher Rodolpho Amoedo, Rodolpho Bernardelli que é o autor do planejamento de arte da galeria construída por Alfredo para ser anexo do museu Mariano Procópio, Modesto y Brocos e Malagutti. E o resultado da premiação foi, em primeiro doutor Oscar de Teffé, segundo Barroso Netto, terceiro Silvio Bevilacqua, quarto E. Haniel e quinto o próprio Alfredo Lage. Menções honrosas ao Francisco A. Santos, H. Hemou, P. Faur e G. Ruffier. Na segunda exposição, de 1905, também na Galeria [Cambiasso], aberta em 11 de Julho de 1905, o júri foi composto por Insley Pacheco, Teixeira da Rocha, Alfredo Lage, Barroso Neto e Silvio Bevilacqua. O clube era muito rígido, mas nessa exposição a primeira premiação para artistas amadores, o primeiro prêmio para o Guerra Duval, o segundo para J. Silva Júnior, o terceiro para Delgado de Carvalho e o quarto para Roberto Gomes e Castro e Cunha. As menções honrosas para o Ruffier, J. Lourdes e F. Prado. No grupo de profissionais o prêmio vai para o Musso & Cia. e a menção honrosa para a Photographia Leterre. Bastos Dias participou sem entrar na concorrência. Nessa época Alfredo expôs 20 estudos de variados processos, destacando paisagens que são de soberbo efeito. A terceira exposição, em 1907 — aí está inclusive o Alfredo fotografado pelo Musso por essa época — aberta em um Domingo, 28 de Julho às 14 horas, no museu comercial, e encerramento em 25 de outubro de 1907. O júri foi composto por Guerra Duval, Silvio Bevilacqua, Barroso Netto, Alfredo Ferreira Lage e Messy, representado por Musso. Resultados, profissionais, não teve nem primeiro e nem segundo lugar. Dizia que era a rigidez com que o júri se comportou. O terceiro lugar coube a, nada mais, nada menos que Augusto Malta. E, a menção honrosa ao Callegari e ao Manoel Dias. Dos amadores, não teve nem primeiro e nem segundo lugar. O terceiro coube a Raul

de Freitas Criciúma e menções honrosas a Rodrigo Pereira Felício, Honório Bicalho, Alberto Sampaio, que é o primo do Alfredo, Mariano da Silva, H. Kopke, Paulo Haffuer, Frederico Lage, que é *post mortem* e Raul Duru. E a repercussão nos mais diversos setores de arte, a sociedade e a ampliação do interesse do público, mostrou a importância que a terceira exposição do fotoclube alcançou e que rompeu os limites a que estava circunscrito, inicialmente. Tem algumas coisas que eu vou tentar aqui apressar, mas nós não encontramos nada que demonstrasse o efetivo encerramento do Photoclub do Rio de Janeiro. Sabem que seus fundadores continuaram ativos na fotografia. Alfredo Ferreira Lage, posteriormente, foi premiado com medalha de ouro na Exposição Nacional de 1908 e na Exposição Internacional de Turim, em 1911, e também no fotoclube de Paris com a fotografia *La Leçon*. Silvio Bevilacqua também recebeu reconhecimento internacional, inclusive ele expôs na real sociedade fotográfica de Londres, no Photo-Club de Paris e um honroso lugar na recente exposição de Santiago. Depois, esses participantes continuaram expondo. Acreditamos que a exposição nacional de 1908 tenha impedido a continuidade, a concorrência de duas exposições no mesmo ano tenha sido um fator que tenha prejudicado a continuidade. Mas, o certo é que o clube, até 1911, existia. Funcionava. Não sabemos o porquê não realizou mais suas exposições. É uma pesquisa, são dados que podem nortear diversas pesquisas mais abrangentes e consolidando os dados. E para encerrar, anos depois, parece que em um processo de sucessão, vem a criação do Photo Club Brasileiro, cujo objetivo era desenvolver o gosto da arte fotográfica. Não se tem certeza sobre a vinculação de Alfredo Ferreira Lage na fundação. Sabe-se ganhou dinamismo com a realização de concursos mensais, com temas específicos, como, por exemplo, natureza morta ou marinha, ou excursões temáticas a algum atrativo, como Pão de Açúcar, ou Morro da Urca, em agosto de 25, ou um passeio marítimo em 1927. Naquele mesmo ano a instituição promoveu a exemplo do que estamos comemorando — os 450 anos do Rio — promoveu uma sessão de fotografias no forte São João, em comemoração à fundação da cidade do Rio de Janeiro. Outro suporte importante para sua valorização e difusão foi a publicação da revista *Photograma*, veiculada de 1926 a 1931, e um programa de rádio, além de palestras, cursos teóricos e práticos. Anualmente realizou exposições fotográficas de visibilidade. Da mesma forma não conseguiu realizar no seu primeiro ano de existência, o que foi ser efetivado a 4 de julho de 1924 no Liceu de Artes e Ofícios, primeiro salão de fotografia, com 220 obras. Em 4 de julho de 1925, também no saguão de lá do Liceu de Artes e Ofícios, a segunda exposição. Em 26 de Agosto de 26, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios, a exposição anual de fotografia tendo como temas retratos cenas de gênero e paisagem e um júri formado por Flexa Ribeiro, A. Perrin e Carlos Bippus, em 1927 no Palace Hotel e, em 2 de Janeiro de 1929, novamente no saguão do Liceu de Artes e Ofícios. Então, eu vou aqui finalizar apresentando algumas fotos da produção do Alfredo Ferreira Lage, que ficaram no acervo do Museu Mariano Procópio, um pouco resguardadas pelo tempo. E, aqui está uma de suas fotos. Todas essas fotos foram premiadas em diversas exposições que participou. E, essa daqui é do alto, do quintal de sua casa, na rua Cândido Mendes. Essa é uma das fotos apresentadas na exposição do fotoclube. Essa fotografia foi exposta no Photo-Club de Paris. Essa é uma das fotos retratando o parque do Museu Mariano Procópio, que encerra essa apresentação, pela qual eu já me alonguei. Mas, que estamos abertos às perguntas. [Aplausos]



**Pedro Vasquez** — Alguém tem alguma pergunta? Não? Senão a gente já passa logo para a Maria Teresa. Porque, em virtude daquele imprevisto, nós ficamos meio atrapalhados no tempo. Muitíssimo obrigado Douglas por essa importante exposição, que trouxe à baila diversos fatos novos que, como eu disse antes, não estão repertoriados ainda por escrito e estão sendo divulgados aqui pela primeira vez. Então vou chamar à mesa a professora Maria Teresa Bandeira de Mello que é autora desse livro: *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Lembra que eu comecei falando da coleção na Funarte que nós criamos em 1982. Foi justamente essa coleção chamada Luz e Reflexão, porque até no texto da época do primeiro livro, que foi um livro do Luis Humberto chamado *Fotografia: universos e arrabaldes*, eu citava o Jean-Claude Lemagny que na época era da Biblioteca Nacional da França, onde ele salientava essa importância da existência de uma reflexão simultânea ao fazer. Porque a única forma de você avançar em termos da nacionalidade é resgatando a obra daqueles que nos precederam e valorizando o trabalho dos nossos contemporâneos. Ainda existem muitas lacunas, o que por um lado é uma pena, mas por outro lado, para quem está começando agora é uma maravilha, porque vocês têm um campo à frente muito mais vasto e rico do que um francês, um inglês ou um americano. Esse livro é fundamental. Não vou adiantar o conteúdo, porque a própria Maria Teresa vai fazer. Vou apresentá-la: graduada em história pela Universidade Federal Fluminense, é mestre em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em história pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente ela dirige o Departamento de Gestão de Acervo no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e é pesquisadora associada do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Com experiência na área de arquivos históricos e documentação, desenvolvendo pesquisas sobre imagens, ciências, saúde pública e cultura visual. Só para complementar, esse trabalho sobre saúde pública é muito importante. Não deixem de dar um Google para ver os textos da Maria Teresa porque a fotografia é múltipla. E, de um modo geral, a gente costuma olhar para ela com uma lente, uma focal que em vez de ser uma grande angular, a gente olha como se fosse com uma teleobjetiva. Aí, só vê dois ou três campos da fotografia, só vê fotojornalismo, a fotografia no mundo das artes plásticas, ou dentro da imprensa tem suas variadas como a moda, a publicidade. Mas, a gente vê pouca coisa do universo fantástico da fotografia na medicina, na física, a astrofotografia. E, aqui no Brasil, por exemplo, o acervo da Fundação Oswaldo Cruz é muito rico nesse sentido, não só de foto, mas também em filme. Existe aqui uma grande diferença com a Europa, onde a sociedade era muito mais organizada na época do surgimento da fotografia, de modo que dificilmente você tem a documentação do surgimento de uma cidade importante, como temos aqui no Brasil, no caso de Joinville. Temos fotografias da abertura da primeira rua de Joinville, a rua do Príncipe, a rua principal. Você tem a construção de Joinville registra por Otto Niemeyer. Ao passo que na Europa as cidades precediam de cem, duzentos, trezentos, quatrocentos, às vezes mil anos o surgimento da fotografia, já tendo sido, portanto, registradas por pintores e desenhistas. Por outro lado, no que diz respeito a fotografia aplicada à saúde pública e não é só saúde, é a história do Brasil que está em jogo porque tem toda essa ação do Oswaldo Cruz, a Revolta da Vacina, então, é um campo de estudo maravilhoso, incrível e com material fotográfico de excelente qualidade, cuja pesquisa a Maria Teresa é uma das pioneiras. Então, vou passar a palavra para ela.

**Maria Teresa** — Boa noite Pedro. Boa noite a todos. Agradeço imensamente pelo convite. Pelas generosas palavras do Pedro agora na apresentação. Vou falar um pouco para vocês do trabalho que foi o fruto da minha dissertação de mestrado na ECO, na Escola de Comunicação da UFRJ, na década de 1990. Depois eu comecei a trabalhar com outras questões, passei pela Fiocruz, Casa de Oswaldo Cruz onde trabalhei com arquivos fotográficos. E a minha tese de doutorado também foi feita a partir do meu trabalho com arquivos fotográficos. Então, eu tinha um certo distanciamento desse trabalho e por conta desse evento do *FotoRio* me obrigou a retomar e eu fiquei muito feliz de poder voltar a estudar essas coisas. Estou muito animada com essa perspectiva de retomar essa discussão. Nos últimos anos eu tenho participado de algumas bancas, tanto de mestrado quanto de doutorado, aqui no Rio e fora do Rio de Janeiro, com trabalhos relativos aos fotoclubes. Isso é uma coisa que me deixa muito contente porque eu tinha certa ideia que esse trabalho estava parado lá no tempo. É claro que não é um trabalho atualizado e coisa e tal, mas eu achava que essas questões tinham, de certa forma, sido deixadas de lado e, muito pelo contrário, eu vejo e tive a feliz coincidência de conhecer o trabalho aqui do Douglas e quero muito trocar figurinhas com você. E, acho que seria interessante, inclusive — às vezes eu não tenha tido contato ou participação direta em bancas, mas às vezes eu tenho mantido contato com pessoas que mandam e-mails e não tem condição de vir ao Rio, fazer pesquisa e que ficam demandando informações sobre os fotoclubes. Acho que hoje em dia as fontes estão muito mais acessíveis, tem jornais já digitalizados, tem toda uma rede de informações disponíveis, muito diferente do que se tinha no início da década de 1990 e eu acho que uma ideia interessante seria a gente pensar — como eu comentei rapidamente com você — em algum evento que reunisse estudos, pesquisas relativas ao fotoclube porque é um tema ainda pouco estudado e ainda tem muita coisa a ser explorada, principalmente em função das redes de sociabilidade que esses fotoclubes permitiam que se constituíssem. Eu vou tentar ser breve e apresentar, até porque é um trabalho fruto de uma dissertação para a qual eu levei anos. Então não tem com em uma apresentação eu conseguir sintetizar tudo. Então vou fazer uma apresentação do que eu considero básico para expor o que é a minha pesquisa até para deixar para a hora das perguntas a gente poder dialogar mais com o trabalho do Douglas. Bom, conforme eu falei para vocês, essa é uma pesquisa que eu fiz durante o meu mestrado a partir de uma feliz coincidência de ter tido contato na época com material organizado pela Funarte para uma exposição voltada para a Dona Hermínia de Mello Nogueira Borges, na verdade, realizada na década de 1980, se eu não me engano, em 1982, enfim. E, a partir do contato com esse material que era o catálogo de uma exposição, eu me interessei muito pelo trabalho de uma mulher que, nas décadas de 1920 e 1930 estaria desempenhando um papel pioneiro no campo da fotografia. Percorrendo diversos caminhos, acabei localizando o arquivo pessoal da Dona Hermínia de Mello Nogueira Borges no MAM, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esse arquivo também, de certa forma funcionou um pouco como o que poderia se pensar o arquivo do Photo Club Brasileiro ao qual ela foi associada, não nessa primeira edição, mas na edição de 1923. Conforme o Pedro já apresentou, eu defendi minha dissertação em 1994 e o trabalho foi publicado pela Funarte nessa coleção Luz e Reflexão, em 98. E através desse contato com esse acervo, constituído de 800 fotografias, não apenas da Hermínia, mas também de outros associados do fotoclube brasileiro. Tem correspondências relacionadas ao funcionamento do foto-



Foto Fabian Alvarez

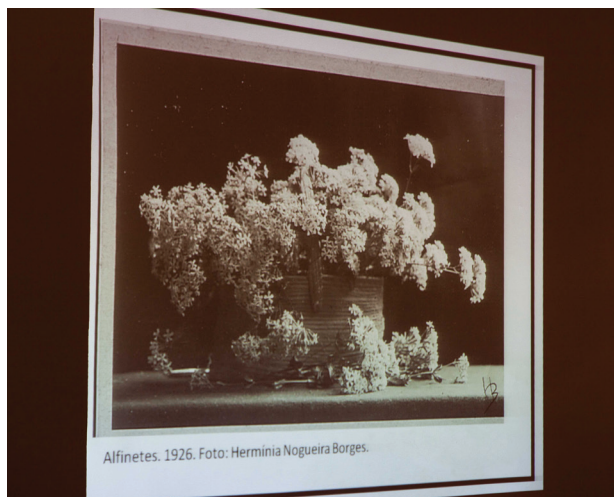
Maria Teresa Bandeira de Mello

clube, as atividades da própria Hermínia e de outros associados, tem recortes de jornais, é uma coleção muito variada. E, além disso, por sorte, o MAM também tinha a coleção completa da revista *Photograma* que era o veículo oficial de divulgação do Photo Club Brasileiro. Então, essa moça que está aí é Dona Hermínia de Mello Nogueira Borges. Dona Hermínia, porque ela acabou sendo conhecida por esse tratamento carinhoso de Dona Hermínia, e a gente acaba se misturando tanto com o objeto de estudo que acaba chamando ela também de Dona Hermínia. Ela nasceu no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Recebeu o que então se considerava uma educação refinada para as moças, na época, incluindo aprendizado de desenho, pintura e música. Morou em Lisboa entre 1902 e 1914 e, em 1918, casou-se com o advogado e fotógrafo amador João Nogueira Borges que a estimula a se iniciar no que na época se chamavam “as artes da fotografia”. Foi ótima essa parte da apresentação do Douglas porque eu vou até comentar mais essa coisa do pictorialismo, do fotoclube, mas não com tanta riqueza de dados cronológicos. Estou fazendo primeiro uma apresentação da Hermínia e ela, em julho de 23, junto com seu marido e outros fotógrafos, inclusive oriundos do Photo Club do Rio de Janeiro, Guerra Duval, Friedman, enfim, e outros tantos, fundam o Photo Club brasileiro, cuja sede inicial funcionava na casa da Hermínia e do João em Laranjeiras. Esse é o João Nogueira Borges. Aqui uma foto do casal. Aí eu vou falando de algumas exposições mais adiante. Eu queria falar um pouco para vocês do que motivou a realizar esse trabalho e qual a minha preocupação também. Quando eu me deparei com esse acervo eu comecei a analisar para partir das próprias referências que eu encontrei na própria documentação do acervo, as referências ao pictorialismo. E comecei a estudar e a entender um pouco melhor o que teria sido esse pictorialismo. E, os primeiros contatos que eu tive na historiografia da fotografia, em geral, de uma forma até simplista, o pictorialismo era visto como movimento simples de reação à massificação da fotografia, a sua valorização como técnica e seria uma reação conservadora que teria tentado levar a fotografia para o campo da pintura imitando seus cânones. Mas, me detendo com mais trabalhos e principalmente com os trabalhos do André Rouillé e de Jean-Claude Lemagny, que o Pedro citou aqui também, eu começo a descobrir que na verdade, o pictorialismo era algo além disso. E, nesse sentido eu vou falar um pouco aqui o que eu percebi a partir

das minhas leituras e da minha pesquisa. Eu vejo muito hoje em dia o pictorialismo como uma tentativa de explicitar a relação da fotografia com a arte e que vai engendrar uma estética que, inicialmente, incorpora os fundamentos da pintura sobre o uso de intervenções diversas sobre o suporte fotográfico. Dessa forma, ela vai promover impactos na própria arte. A fotografia é a primeira imagem do encontro entre o homem e a máquina. A foto rompe com o sistema de representação de imagens do século XIX e instaura uma nova forma de visualidade, a partir da imagem técnica. Pela primeira vez, como disse Walter Benjamin, “no processo de produção e reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes”. A fotografia, nesse sentido, vai transgredir o regime figurativo, fundado exclusivamente sobre a mão do artista. As relações tradicionais do próprio homem com o mundo estão se alterando nesse momento da segunda metade do século XIX, inclusive a virada também para o século XX. E a própria fotografia é uma das novidades que é introduzida por esse novo mundo. E, ela acaba sendo eleita como um dos símbolos dessa modernidade. Com a fotografia a gente verifica o crescimento desse patrimônio das imagens. Ela passa a ser utilizada na indústria, nas artes, nas ciências e por todo um circuito social que seu processo de industrialização acarretou. Esse processo de industrialização também vai gerar um aperfeiçoamento técnico ampliando, inclusive, o seu uso no comércio e na própria arte fotográfica, a partir da constituição de estúdios fotográficos, etc. por apresentar características como exatidão — na época –, rapidez, baixo custo e reprodutibilidade, a imagem fotográfica é incorporada pela sociedade como instrumento de documentação de eventos e obras do mundo moderno e como registro do cotidiano. Basta lembrar todas as grandes expedições fotográficas, realizadas por vários países, durante o século XIX e ainda durante o século XX. Aquela ideia de você mapear também, os continentes mais distantes acabam se tornando mais próximos. E a partir do surgimento das câmaras Kodak, em 1888 — que o Pedro também já citou — o alvo da propaganda era justamente aperte o botão e nós fazemos o resto, essa arte fotográfica que estava muitas vezes nas mãos dos fotógrafos profissionais acaba se tornando acessível para todo mundo. Daí a gente começa a observar o surgimento dos fotógrafos amadores. Ou seja, fotógrafos amadores no sentido de que são pessoas que amam a fotografia, mas que são amadores porque não são profissionais da fotografia. Na maioria das vezes são profissionais liberais, pessoas que tem uma determinada profissão, ocupação ou são pessoas de grandes posses porque mesmo com a massificação, com a industrialização, não era todo mundo que podia arcar com uma grande produção de imagens fotográficas, por conta dos custos etc. e tal, mas eram pessoas que não tinha a fotografia como sua ocupação principal. Outro aspecto que é interessante mencionar que é decorrente dessa crescente mecanização e especialização do processo fotográfico, com o surgimento das *cartes-de-visite*, com uma série de outros recursos que vão massificando mesmo a fotografia, ao mesmo tempo é acompanhado — como eu mencionei antes — pelo caráter técnico e pela questão da máquina que é colocada entre o referente e o autor do registro, começa a se veicular a crença de que a fotografia seria uma técnica exata de reprodução do real. Essa duplicação do real vai enfatizar o caráter objetivo da fotografia, encarada como processo mais fiel e imparcial da representação da realidade. Ao mesmo tempo, o surgimento de uma técnica mecânica para produção de imagens estabelece uma nova relação entre arte e técnica, alterando a própria natureza da arte e sua função social. No seu momento inicial, no surgimento da foto-

grafia, muitos artistas, muitos pintores vão se utilizar da fotografia como subsídios para compor suas imagens. De certa forma, o surgimento da fotografia vai impactar nessas representações pictóricas ligadas à pintura. E, acaba, enfim, como diz o Lemagny, sacudindo um pouco o próprio estatuto da arte, que vai se voltar para uma série de experimentos tendo em vista que a fotografia passa a ser uma imagem mais objetiva, mais exata e mais próxima da realidade. Então, isso tem um impacto sobre a própria natureza da arte e sua função social. Para Walter Benjamim a fotografia rompe com a concepção ideal de uma arte pura, alheia a qualquer consideração técnica emancipando a obra de arte pela primeira vez numa existência parasitária, destacada do ritual. Isso tem a ver também com a noção dele do valor de culto e do valor da exposição que é uma noção que ele desenvolve naquele texto A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. Tem coisas muito interessantes ali. A tensão entre arte e fotografia expressa na realidade uma função histórica de refuncionalização da arte e essa questão foi amplamente discutida na passagem do século XIX para o XX. Dentro desse contexto de discussão, massificação e reprodução das imagens fotográficas e de discussão também colocada para o campo da arte, existe uma discussão que inclusive, surge ainda na própria época, logo após o anúncio do surgimento da fotografia, a questão se ela seria arte ou seria técnica, grandes debates em relação a isso, mas não é o caso de eu me estender aqui senão não vou conseguir entrar lá no fotoclube brasileiro. Se alguém quiser depois eu posso falar mais ou dar acesso ao livro. Nesse contexto vai surgir, inicialmente, na Europa um movimento de oposição à conceitualização e valorização da fotografia, exclusivamente, como técnica, afastada de seu sentido estético. Isso seria o pictorialismo. Afirmando o caráter estético da fotografia, o movimento pictorialista define a imagem fotográfica, como resultado da interpretação do sujeito fotógrafo que atua como intermediário entre o tema, o objeto e o médium fotográfico. O pictorialismo determina assim um estatuto distinto para a fotografia. Não mais pura técnica, produto exclusivo da objetividade e do automatismo da câmera, mas arte. Valorizando o ato fotográfico, o movimento buscava fundar uma estética original que superasse o caráter empírico da prática documental do século XIX. Assim, fundamentava sua técnica mediante uma série de intervenções na cópia fotográfica, com a utilização de múltiplos processos. Esses processos poderiam ser desde a combinação de vários negativos, cortes, colagem de negativos, intervenção após a revelação. Enfim, são vários processos. A busca do estatuto artístico da fotografia a aproxima ainda da pintura, tomada como referência por ser o ideal de arte do século XIX. O modelo para imagem fotográfica conquistar um lugar no mundo das belas artes. As primeiras manifestações do pictorialismo vão se manifestar a partir de 1890 em Viena, Londres e Paris. No decurso dos anos seguintes o movimento ganharia dimensão internacional com a proliferação de associações de fotógrafos, cuja finalidade principal era a de promover a arte fotográfica. O que eu tento nesse trabalho, o que eu fiz na época eu não tinha tantos dados, tantos elementos quantos o Douglas apresentou aqui, eu consegui poucas informações sobre os primeiros fotoclubes que surgiram no Brasil. Por se tratar, geralmente, de fotoclubes constituídos por esses amadores, que não tem a fotografia como sua ocupação, seu ofício principal, muitas vezes havia certo núcleo que se formava - e isso aqui não é só particularidade do Brasil — de repente em questões conjunturais e aquele movimento ia esvaecendo, esvaziando, às vezes não se tendo um término decretado ou formalizado, mas às vezes as iniciativas iam se perdendo. Então, com relação a isso, na época eu

tive algumas notícias sobre fotoclube ainda no final do século XIX, algumas informações de tentativas de fotoclube como o Photo Club Hélios, em Porto Alegre. E, recentemente, eu tive contato com uma moça que me falou de uma iniciativa de um fotoclube no Ceará. Mas, nesse momento em que eu estava desenvolvendo a pesquisa eram poucos os elementos. Então, eu acabei focando o meu trabalho sobre o Photo Club Brasileiro à medida que eu identifiquei ele como um elemento fundamental de recepção desse pictorialismo no Brasil. Então, minha reflexão tem por objetivo analisar o processo de constituição da autonomia estética da fotografia e o pictorialismo vai servir como base por apresentar a primeira reflexão sobre fotografia e arte a partir dos valores plásticos e inerentes à própria imagem fotográfica. Dessa forma me debrucei sobre a recepção do movimento pictorialista no Brasil, que teve sua maior expressão no Photo Club Brasileiro. Conforme eu disse o tratamento dado à bibliografia sobre pictorialismo na verdade é considerado um movimento de reação conservadora à industrialização e massificação da foto desprovido de qualquer sentido estético. Entretanto, eu acho que o pictorialismo deve ser entendido no contexto específico de seu surgimento, levando-se em conta suas contribuições para a definição do sentido artístico da foto. E uma das principais características disso, eu acho que já é o elemento deles colocarem esse debate sobre o sentido estético ou estatuto artístico da fotografia. Ao colocar já essa possibilidade eu acho que já se abre para uma discussão. E, a partir daí uma série de debates vai se desenvolvendo. E, no contexto de transformações pelo qual passava a indústria, o mercado e as práticas fotográficas no final do século XIX, diversos segmentos de fotógrafos amadores acabam reagindo, com o que eu considero, contra a proliferação de imagens consideradas medíocres, uma vez que liberadas de qualquer controle estético ou sem nenhuma preocupação interpretativa. Medíocres. Aí são essas imagens do público em comum, das fotos familiares, das fotos pessoais, enfim, sem nenhuma preocupação interpretativa ou intenção estética. E, com o objetivo de afirmar o caráter artístico da fotografia, assume seu caráter de técnica, assumem a fotografia como técnica, mas adotam essa atitude interpretativa e teórica na produção da expressão artística. Esse é um dos elementos que eu acho mais importante, além dessa questão de abrirem para esse debate sobre a questão do estatuto da fotografia. Além disso, eles vão assumir, ao optarem ou deixarem evidentes as intervenções e os experimentos que eles fazem, o caráter de construção da fotografia. O que rompe também com aquela ideia pretensa da objetividade, do duplo do real, enfim. E, no caso, eu trabalhei com o Photo Club Brasileiro, ele foi fundado em 9 de julho de 1923 pelo Guerra Duval, Alberto Friedman, Nogueira Borges e pela Dona Hermínia e vai ter uma vida até meados da década de 1950, apesar de que no final da década de 40 ele começa a entrar em decadência, não sei, começa a ter seu papel de liderança fotoclubista no Brasil, sendo sobreposto pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo que, vai ser fundado em 1939, se eu não me engano, e vai ter um papel fundamental para a constituição da fotografia moderna no Brasil. Só para falar um pouco das atividades que eram desenvolvidas pelos fotoclubes, o fotoclube brasileiro tinha uma dinâmica bem azeitada, digamos assim. Eles tinham concursos mensais onde os sócios eram convocados a participar. Eles participavam de concursos internacionais, eles promoviam exposições e participavam de exposições por todo o Brasil e, também, internacionais, e criavam uma rede de sociabilidade, isso é uma coisa interessante, que é a troca, o intercâmbio que começa a existir entre os diversos fotoclubes no Brasil e internacionais também. Eles têm uma



relação muito próxima com o fotoclube de Buenos Aires, na França também e nos Estados Unidos. Como o Douglas apontou, eles tiveram por um período, na década de 1940, um programa de rádio. Enfim. Agora vou mostrar um pouco das imagens e parar de falar um pouco. Mas, eu coloquei assim, meu trabalho é sobre o fotoclube brasileiro, eu acabo dando uma ênfase na Dona Hermínia, até porque o acervo com o qual eu trabalhei era dela e até porque eu me

interessei muito, não só pelo trabalho de extrema qualidade, e pelo fato de ser uma mulher, ainda nas primeiras décadas do século XX a se colocar enquanto fotógrafa. Então, aqui seguem algumas imagens de exposições e eventos promovidos por eles. Dona Hermínia é essa aqui que está com as flores na mão. Essa é a inauguração da terceira exposição do fotoclube brasileiro no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio, em 1926. Esse aqui é outro aspecto da mesma exposição. Aqui é a quarta exposição anual de fotografia promovida pelo Photo Club Brasileiro, no Palace Hotel, que era inclusive onde, inicialmente, eles se encontravam no restaurante, no bar, em setembro de 1927. A exposição foi composta por 341 fotografias e a mostra apresentou trabalho de 21 fotógrafos. A inauguração do 11º salão do Photo Club Brasileiro nos salões da Pró-Arte no Rio de Janeiro, em dezembro de 1935. Inauguração do 1º Salão Brasileiro de Fotografia em Buenos Aires, reunindo trabalho de representante do fotoclube brasileiro e do Fotoclube do Paraná, em Novembro de 1940. Essa imagem ficou invertida. É uma reunião na sede do fotoclube brasileiro, aí já na década de 1940, já no Centro do Rio de Janeiro. Ele já tinha tomado um formato mais organizado. Essa é inauguração da exposição fotográfica do salão assírio, do Teatro Municipal, em 1952. Dona Hermínia aqui. Outro detalhe dessa mesma inauguração. Essa é a revista *Fotograma* que circulou de 1926 a 1931. Era um periódico mensal e era interessante porque ele tinha nas suas diversas sessões características muito interessantes. Havia desde sessões onde tinham textos e editoriais discutindo essa questão da fotografia, se a fotografia é arte ou não. Outra sessão de reprodução, de fotos premiadas nos concursos do próprio fotoclube. Textos, muitos textos técnicos sobre processos fotográficos, como fazer, o passo-a-passo, descobertas. Isso é uma coisa interessante no pictorialismo. Mesmo que alguns estivessem aspirando a colocar a fotografia igual à pintura, plasticamente falando, eles contribuíram muito para o desenvolvimento de vários experimentos. Isso também vai contribuir para a discussão de uma linguagem nova como, por exemplo, a fotografia moderna vai ver adiante. Essa foto eu deixei para o final, mas certamente é dos primeiros tempos do fotoclube. João Nogueira Borges está aqui. Eu não identifiquei os outros, mas isso aqui é na varanda da casa dele em Laranjeiras, no início do Photo Club Brasileiro. Aqui a carteira do fotoclube, de associada, da Dona Hermínia e a capa do catálogo do primeiro Salão Brasileiro de Fotografia, patrocinado pelo Photo Club Brasileiro e realizado na associação dos artistas brasileiros, no Palace Hotel. Eles tinham também toda essa preocupação em

publicar os catálogos das mostras, das exposições e dos salões. Uma das formas — com o Douglas mencionou — de atuação, eles tinham no seu experimento a preocupação de fotografar no estúdio, isso foi muito evidente nos trabalhos ou em cenas de interior, principalmente com trabalhos de natureza morta eles usavam vários repertórios sim clássicos da pintura, mas também tinha uma prática de saírem em excursões, muitas vezes em função dos próprios concursos do fotoclube tinham excursões que eram em geral temáticas. Eram marinhas, enfim. Tinham temas específicos às vezes e às vezes não. Essa é Dona Hermínia trabalhando em uma prova fotográfica. Essa foto, é uma pena, está sem data, mas mostra um pouco do processo de trabalho de intervenção das imagens que era feito já no caso, após a sua impressão. A seguir eu vou apresentar para vocês algumas das imagens produzidas pela Dona Hermínia, fazendo uma nota de que na verdade... Ah, lembrei o que eu ia falar! Por essas fotos sofrerem processos de manipulação, seja durante a produção dos negativos, seja a posteriori, elas acabavam se tornando provas únicas. A questão da reprodutibilidade ia por terra aí e se aproximavam também do referencial da pintura na produção de uma única prova fotográfica. E o que eu ia falar das imagens é que são imagens que não estão em bom estado de apresentação, não correspondem aos originais, mas é porque em uma reprodução fotográfica a gente não tem como dar conta da prova única com os seus processos, tons variados, banhos de óleo que às vezes aconteciam também. Essa aí é uma referência clássica ao repertório da pintura, à natureza morta, alfinetes, enfim. Ela tem uns títulos também sugestivos para as imagens dela. Essa aí é uma imagem que, enfim, a Dona Hermínia, apesar de ser associada, militante do fotoclube e aderir aos cânones do pictorialismo, ela faz parte de uma vertente que era menos intervencionista ou que preferia trabalhar mais com a intervenção sob o ponto de vista da própria linguagem fotográfica. Os autores, em geral, trabalham com duas vertentes do pictorialismo. Uma que seria a vertente anedótica, do pictorialismo anedótico, iminentemente de uma imitação da pintura. E o pictorialismo da forma, que trabalha com as discussões sobre o próprio potencial estético da fotografia que, aliada aos experimentos, vai contribuir para o desenvolvimento da linguagem fotográfica. Então, por exemplo, nessa imagem a gente vê duas características dela, de trabalhar com a luz natural, fotos ao ar livre. E, ela na verdade faz uma composição a partir dos elementos da fotografia do que tendo a ver com os referenciais da pintura. E aí pode ser considerada uma contribuição dela para a fotografia moderna e ela também tem uma atração por fotografar aspectos do cotidiano, flagrantes, isso talvez já venha como uma influência das fotografias de reportagem e as fotografias que passam também a ser veiculadas em alguns jornais e revistas ilustradas, já a partir dos anos 1920-1930. Ela inclusive contribuiu com fotografias. Ela teve fotografias publicadas em diversas revistas, enfim. Essa é uma característica dela. Essa, *Proa*, já é uma fotografia de 1935 e que isso aqui, enfim, não corresponde em nada ao repertório, à forma de enquadramento, composição dos referenciais da pintura. É uma foto que a gente pega uma proa de um navio, ele não está centralizado, ele não está inteiro na fotografia, está como se estivesse adentrando, saindo pela imagem. Ela trabalha com as coisas também das linhas de composição horizontais, quer dizer, é uma proposta digamos, arrojada até para o repertório pictorialista tradicional e a fotografia foi premiada. Aqui é uma referência dela a esse repertório mais clássico, a modelo e o pintor Rheingantz. Outra marinha, como se fosse na Laguna de Veneza. Eles trabalhavam muito com essa questão porque era o desafio para eles. Essa questão do reflexo de



águas, enfim. Da mesma forma a composição nada a ver com uma forma tradicional de compor uma imagem, um quadro, ou mesmo uma fotografia, nos moldes tradicionais. Idem aqui, a chegada, a vela do barco completamente cortada, essa aqui remando, essa é a pescaria e isso tem a ver com essa coisa do flagrante do cotidiano, enfim. E até mesmo a forma, ao fazer isso, como tem aquela da própria instituição divulgada que tem os meninos com livro, enfim, os personagens não estão olhando para a câmera, não estão posando. Muito pelo contrário, figuras de lado, de costas. Essa aqui ela tem um pouco de trabalho da difusão da fotografia. E, aqui, uma foto da própria, que eu não sei a data específica Pedro, mas a autoria é sua. Acho que foi por conta da montagem da exposição da Funarte. E, por fim, é bom que eu acabei aqui no tempo, prefiro deixar, é aquela preocupação que a gente tem de por um lado falar tudo e por outro não querer cansar a plateia. Existem vários aspectos envolvendo esse trabalho, desde o próprio funcionamento do fotoclube brasileiro, a questão da publicação, os processos, a discussão. Em síntese, o que eu queria dizer é que apesar de todas as referências, a questão da busca de um artístico se pautar, inicialmente, como um referencial da pintura, eu acho que de alguma forma eles acabam conseguindo contribuir para o debate e constituição de uma linguagem diferente. Uma linguagem que começa a ser própria da fotografia. Isso vai ser desenvolvido mais adiante e de certa forma vão passar o bastão para o Foto Cine Clube Bandeirantes, que terá grande impacto no desenvolvimento da fotografia moderna, associada contemporaneamente com outras questões, tanto estéticas, artísticas e fotográficas, que estavam acontecendo no próprio contexto internacional. A questão também de outras discussões. Tem o trabalho muito legal da Helouise Costa que também foi publicado dentro dessa coleção com essa inflexão e ela trabalha muito com o Foto Cine Clube Bandeirante. Por fim eu deixei essa fotografia que é do João Nogueira Borges, mas para os cariocas, uma fotografia que ele chamou de contra luz, de 1936, mas quando eu fui fazer contato com o material para produzir isso aqui, eu comecei a me dar conta que isso aqui é o “top” de Facebook, de Instagram, hoje em dia é justamente isso! [Risos] E o João Nogueira Borges, lá na década de 1930 já estava lá promovendo seu registro dos dois irmãos, da Pedra da Gávea. Enfim, foi uma brincadeira. Está aí o meu e-mail de contato. Volto afirmar que todo esse material com o qual eu trabalhei fundamentalmente eu montei minha pesquisa em cima do acervo da dona Hermínia e da publicação da *Photograma*. É isso gente, obrigada! [Aplausos]

**Pedro Vasquez** — Muito obrigado. Alguém tem alguma pergunta? Pode fazer! Não se preocupem. O intervalo está cancelado hein! Ninguém tem nenhuma pergunta? Não se preocupem com o intervalo em virtude do inesperado a gente cancela o intervalo e quem precisar fazer um “xixizinho de emergência”, vai lá e volta tranquilamente, porque tem um prazo limite. Ninguém tem nem pro Douglas, nem pra Maria Teresa? Bom, então sabe aquele negócio que você faz para puxar? Eu vou explicar como é que esse material parou no MAM, porque em determinados momentos você falou do acervo. Fica muito pouca informação e eu já vi em algum lugar — não estou me recordando aonde — que teria sido dado pelos herdeiros da Dona Hermínia para o museu. Não foi isso que aconteceu. Vocês veem que Dona Hermínia morreu em 1989 e aí, entre 1986 e 1988, eu tentei fazer no Museu de Arte Moderna — quando o diretor geral era o Paulo Herkenhoff, que hoje está lá no MAR –, um Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias, porque já naquele momento queria ampliar o

foco porque as coisas estavam começando a mudar, não existia todo esse universo digital, mas existia os primórdios disso que era chamado de *computer art*, a arte por computador. Existia holografia, você estava vendo algumas coisas surgindo e a gente queria ir nessa direção. Como eu já havia feito na Funarte antes, já trabalhando com vídeo em associação naquele momento com o Instituto Nacional de Artes Plásticas. Aí essa exposição da Dona Hermínia não é do meu tempo. É do tempo do Zeka Araújo e foi organizada por Nadja Peregrino e Ângela Magalhães. Mas, aí eu estava na Isto É e queria fazer, estava tentando fazer — eu já tinha tentado na Veja mas aquilo não foi muito adiante. E, na Isto é, onde eu fazia crítica de cinema eu tentava fazer crítica de fotografia também, só que era muito difícil eles aceitarem. E, foi aí que eu fiz uma matéria bonita sobre essa exposição, fotografei a Dona Hermínia lá na tal varanda histórica da casa dela e foi aí que eu a conheci e fiz amizade com ela. Primeiramente como externo, fazendo uma reportagem, uma crítica, sobre a exposição. Salientando esse lado do pioneirismo dela como uma mulher fotógrafa, fotoclubista. Aí, depois, quando eu vim a substituir o Zeka Araújo, a gente manteve contato episódico, a Dona Hermínia e tudo isso e, depois quando eu fui para o MAM com essa finalidade assim, eu a procurei. Foi ela mesma quem doou. Não foram os sobrinhos. Ela não tinha filhos. Ela doou tudo e foi lá no MAM, ficou superfeliz. O MAM nessa época estava fechado para reformas, mas o material está todo lá, perfeitamente guardado. Ela doou tudo o que ela tinha. O material dela, do marido, Nogueira Borges, que era um grande teórico. Nogueira Borges era junto com José Oiticica Filho, pai do Hélio Oiticica, um dos principais teóricos da fotografia, que escrevia não só nessa revista, mas em outras publicações também, às vezes o Foto Cine Clube Bandeirantes, lá de São Paulo, e tudo isso e eles teorizavam mais. Dona Hermínia não. Ela era do fazer. Nogueira Borges seria o pensador, por isso, ele produziu menos. A produção dele é muito técnica, porém numericamente menor. Aí ela guardou aquilo tudo, ele já havia falecido, eu não o conheci e ela doou todas as fotografias que ela tinha: todas as fotos do marido, todas as fotos do fotoclube porque havia uma troca muito intensa. As pessoas trocavam fotografias porque ainda não havia esse dado que o Douglas falou sobre a venda. É muito raro porque normalmente seria impensável vender. Ao contrário, você trocava. E também, tem um conjunto interessante que é um conjunto italiano que nunca ninguém fez nada. Se tiver alguém neto de italiano aí vale à pena dar uma olhada, vale uma tese. Porque durante a Segunda Guerra Mundial, isso estava aqui em uma dessas exposições. Durante a guerra não teve como voltar para Itália. Acabou a guerra e já não se sabia se a pessoa havia morrido ou não morrido, o fotoclube havia desaparecido e isso ficou aqui no fotoclube, ficou na Dona Hermínia e parou no MAM. Então, foi assim. E esse projeto que era um projeto gigantesco visava na época dos 150 anos da fotografia no Brasil, introdução, daguerreotipia, que seria em 1990, fazer uma exposição então ocupando o MAM inteiro só com fotografia. Obviamente não deu certo. Aí eu saí em 88 e depois o próprio Paulo saiu, porque o MAM era muito problemático naquela ocasião, porque havia tido um incêndio na década de 1980 e naquele momento ainda estava em um processo de transição e as coisas começavam, enfrentavam mil problemas, mil entraves e tudo isso acabou ficando no meio do caminho. Bom, voltando, alguém tem alguma colocação? Não? Bom, vamos ficar com esse negócio na cabeça, de fazer uma coisa só sobre fotoclube porque, inclusive — várias vezes você salientou — o pictorialismo, eu falei o caso do Debret que, para mim, é o primeiro fotógrafo do Rio, antes mesmo da invenção da fotografia. Então,

assim como existe uma tendência a atribuir à fotografia alguns méritos que ela não tem, de influenciar pintores que já pensavam de uma forma diferente, existem outros chavões que são de diminuir a fotografia com uma comparação com a pintura e o pictorialismo se enquadra exatamente nesse caso, porque ele tem uma inspiração na arte, da mesma forma que a arte, diversos movimentos artísticos, inclusive o pós-modernismo, até na arquitetura, são influenciados por coisas precedentes. Não é verdade? No pós-modernismo não tem essa espécie de templo romano ou greco-romano que é colocado às vezes na frente de um prédio todo espelhado. Existem essas citações, referências, derivações e na fotografia é a mesma coisa, é normal, porque muitos dos primeiros fotógrafos — aliás todos os inventores — eram artistas na origem, porque o Fox Talbot era um mau artista, por isso que ele inventa a fotografia, o Florence era um bom artista, mas ele procura inventar a fotografia. E, o Daguerre também, ele tinha aquele sistema do Diorama então ele já usava a arte, a pintura normal antes da fotografia. E, assim, pela história, o Insley Pacheco - que foi citado aqui - era um grande pintor paisagista, vivia de retrato fotográfico. Então, essas conexões que a gente está querendo estabelecer. Vocês têm certeza que não querem perguntar nada? Então, vou agradecer mais uma vez a Maria Teresa, por essa bela intervenção. Lembrou coisas para quem é do século passado como eu, a Dona Hermínia, a varanda. São momentos assim que a fotografia tem essas imagens que você vê até aquele flashback da exposição na Funarte. Nesse tempo ainda era no Museu de Belas Artes. A Funarte era sediada no Museu de Belas Artes. Do nosso passado que graças a Deus foi bacana, pelo menos nesse particular. Muito obrigado Maria Teresa e no mesmo pé vou convidar Joana Mazza. [Aplausos] Pode vir Joana, por favor. Às vezes quem vem de mais longe chega mais rápido. Porque a Joana veio do Chile. Está vindo do Chile, não é verdade? Para participar aqui do nosso encontro com uma visão complementar ao que a gente veio falando que é o uso da fotografia como instrumento de transformação social. Embora, em tudo o que a gente viu, é interessante ver que a fotografia já nasceu engajada. Só um breve flashback, o Hippolyte Bayard que foi um dos inventores da fotografia — deem um Google em Hippolyte Bayard. Foi um inventor francês da fotografia que não ficou conhecido como Niépce, como Daguerre, mas inventou um processo negativo-positivo, ou seja, fotografia como Fox Talbot inventou. E o que Hippolyte Bayard fez? A primeira exposição de fotografia da história - em 24 de junho de 1839, antes mesmo do anúncio oficial de 19 de agosto de 1839. Ele fez uma exposição de fotografias na qual você tinha que pagar entrada e as fotografias em si, claro que é um processo inaugural, não tinha como documentar conflitos sociais nem catástrofes naturais, nem coisas desse tipo. Mas, qual era o propósito dessa exposição? Angariar fundos para as vítimas do terremoto da Martinica, que era possessão francesa. A fotografia, desde o início — e aí você vai ver o John Thomson em Londres fazendo o livro *Street Life in London* é o precursor de Sebastião Salgado e Companhia. Porque são os pobres na sede do império inglês, a maior potência do mundo ocidental desde a Roma antiga. E, no entanto, já a fotografia com a sensibilidade como a dona Hermínia fotografa e o próprio Alfredo Ferreira Lage valorizam muito a vida. É interessante ver como pessoas que viveram fora e tudo, até por esse olhar purificado, não da Europa, mas pela distância, porque às vezes você vê o seu país melhor de longe do que de perto, não é verdade? É igual família. Quando você está perto você quer enforçar a família inteira, quando você está longe, todo mundo te ama e você ama todo mundo. Já ocorreu isso com todos vocês, não é verdade? Vocês observam que o

sujeito que passa uma semana no *Big Brother* e reencontra a família, chora e manifesta tanto amor que parece que passou 10 anos na Patagônia. Mas, é porque esse distanciamento, realmente, você vê as coisas com uma nova perspectiva. E Joana Mazza, agora vive no Chile. Mas, ela sempre participou do *FotoRio*, desde o início, em diversas funções diferentes, montando exposições — montagem física mesmo — fazendo curadoria e, sobretudo, nessa parte de inclusão visual, que corresponde a uma inclusão social, conforme eu falei que vai ter o encontro que começa amanhã e, também — é o que ela vai falar aqui hoje, mais diretamente, na Maré, em outras comunidades, usando a fotografia como esse instrumento de transformação social, política e, sobretudo, educativa. Então, vou dar algumas coordenadas aqui. Agora está como curadora independente, em virtude da mudança. Mas, anteriormente, estava como curadora assistente do MAC, o Museu de Arte Contemporânea lá de Niterói,. E, também, sócia da Iris Produção Cultural que prepara exposições e eventos culturais, professora da universidade Candido Mendes daquele curso de pós-graduação que é o único curso que existe aqui no Rio de Janeiro de pós-graduação em fotografia e no Ateliê da Imagem. E, isso vai ser o foco principal da fala dela, coordenadora do programa Imagens do Povo, na favela da Maré, entre 2010 e 2013. E aí, como eu disse, coordenou ou fez a curadoria de dezenas de exposições e também de eventos como mesa redonda, envolvendo a fotografia. Então, com vocês Joana Mazza.

**18h**

### ***A fotografia na rua e no museu***

Joana Mazza — Muito obrigada Pedro. Eu vou apresentar para vocês uma apresentação geral do que é o programa Imagens do Povo que é um projeto que eu coordenei, como Pedro disse, de 2010 a 2013. Mas, o projeto está fazendo 10 anos. Fez 10 anos no ano passado e, eu trouxe para vocês, ao final da nossa sessão de hoje, no final da mesa com o Vergara, eu trouxe um livro para sortear que é o livro comemorativo dos 10 anos e eu vou pedir para alguém da organização me ajudar nesse sorteio. Imagens do Povo é um projeto do Observatório de Favelas que é localizado na Maré e ele tem dois eixos principais que são um trabalho de formação e um trabalho de difusão. Então, o aluno, quando vai entrar para o projeto, ele entra através da Escola de Fotógrafos Populares, que é o curso principal. A partir daí ele tem uma série de cursos e formação que a gente vai destrinchar e depois tem todo um trabalho de difusão desse material. Pensando na mesa que a gente teve antes sobre fotoclube, estou aqui pensando que tem uma relação no sentido de difusão no trabalho que o fotoclube tem de formação e difusão. Ele tem um pouco de características do fotoclube, mas sem ser exatamente um fotoclube. Ele não tem essa pretensão. Muito pelo contrário. Até porque o principal foco do programa é realmente trabalhar a questão dos direitos humanos com a fotografia engajada, com a difusão desse trabalho. A missão do programa é trabalhar a fotografia como forma de transformação social através das seguintes ações, três principais: que é sensibilizar o olhar sobre as áreas populares combaten-



Alunos da Escola de Fotógrafos Populares - Projeto Rio Geração Consciente, 2012.  
Foto Fábio Caffé

do o estigma através de uma visão humanista, respeitando e valorizando a cultura popular. Apresentar uma visão alternativa aos grandes meios de comunicação sobre a realidade e o dia a dia das favelas e tornar a fotografia uma profissão para jovens moradores de áreas populares. Então, a gente está falando de uma fotografia engajada. Tem todo um trabalho de formação nesse sentido. Então, tem também os desafios que seria apresentar: como levar na Maré um curso de excelência. A gente está falando de um território marcado pelas ausências e carências, então, como levar um curso de qualidade para essas áreas? Primeiro aspecto. Como manter a longevidade das ações de um programa? A gente está falando de um programa, uma ação social com mais de 10 anos de durabilidade, de ação contínua. Esse é um grande desafio de um programa como esse. Atualizar a programação e a estrutura do programa atendendo às demandas solicitadas pelos alunos. Existe uma troca, uma demanda. Então o nosso público também dá a direção que o programa deve tomar. E, a formação da equipe de gestão do programa pelo próprio programa. Então, hoje a coordenação do Imagens do Povo, depois que eu saí, quem assumiu a coordenação foi uma das pessoas que foi formada pelo programa que é a Rovená Rosa. Então ela fez todo o acompanhamento da escola, tornou-se professora e agora assumiu a coordenação do programa. E, hoje, ele é todo gerido por pessoas que fizeram parte desse processo. Ele foi criado assim desde a sua origem com João Roberto Ripper e Ricardo Funari já idealizando um projeto que pudesse ser autogerido. E, também incentivando a formação de coletivos com o intuito de aprofundar a produção de ensaios e elaborar estratégias políticas de ações. Então, dentro do campo da formação, como eu falei, o principal curso é a Escola de Fotógrafos Populares que eu vou destrinchar mais para frente o que seria a escola. Mas, a gente também tem um curso de capacitação Fotografia, Arte e Mercado que foi um curso que foi um curso desenvolvido em 2013, a partir até da minha expe-

riência com exposições e com mercado de artes foi uma forma de contribuir diretamente com o programa e trazer também o campo da arte para a estrutura do programa porque ela era muito focada na fotografia documental. Trazer novos horizontes a esse programa foi a pretensão desse curso. Uma demanda que foi feita pelos fotógrafos que fizeram parte do curso, que era a demanda de formação em educador, ligado à fotografia, porque eles são multiplicadores, então, a partir da ideia, do desejo da multiplicação a gente criou esse curso que é um curso para formar professores. Tem uma oficina de pinhole que é uma oficina dedicada à criança. A única oficina realmente dedicada à criança. As outras não, são jovens e adultos. E a fotografia para pessoas com síndrome de Down que também foi um projeto de 2013 que trabalhamos com o Movimento Down desenvolvendo esse curso, que foi realizado na Maré. E foi uma experiência incrível para a gente até para lidar com a questão... Na mesma época o observatório de Favelas estava fazendo o censo da Maré e foi levantada essa questão da Síndrome de Down como uma questão invisível para a sociedade, pessoas com Síndrome de Down dentro do universo da favela e como as famílias reagem a isso e a família foi muito importante no processo de ressocialização dessas pessoas e suas famílias. Inclusive, muitas nem saiam de casa e passaram a sair para fazer os cursos, começaram a socializar. Uma experiência incrível para todos nós. Dentro do campo da difusão tem várias ações, a principal é o banco de imagem e a agência. Então, o fotógrafo passa a ser um fotógrafo profissional em formação, claro, mas dentro desse tempo, profissional. Então, ele tem seu acervo aberto para difusão dentro do banco de imagens *on line* e ele também pode prestar serviços através da agência. Por exemplo, os maiores clientes do programa são instituições que também trabalham com direitos humanos e essas instituições então contratam fotógrafos para fazer eventos, cobertura de situações, matérias, enfim, e esse trabalho alimenta esses parceiros. A galeria 535 que foi criada em 2010 dentro do observatório de favelas, na sede do observatório. Só um parêntese, hoje o observatório tem também o Bela Maré, que é um espaço dedicado à arte contemporânea dentro da Maré, um supergalpão. Até aproveito para avisar que eles organizam, no Bela, o Travessias. E, tem um edital aberto para o Travessias. Quem estiver interessado é só entrar no site do observatório para obter informações de como se inscrever, participar. O Imagens do Povo também realiza exposições com frequência para divulgar esse material. Ao longo dos meus três anos, realizamos inúmeras exposições e livros, esse é o segundo. Teve o primeiro que a gente lançou em 2012. Aqui eu trouxe uma observação em relação à avaliação da Escola de Fotógrafos populares em 2012, que eu achei interessante que foi o feedback dos alunos. O que eles apontaram como marcante no curso? Os alunos apontaram que houve uma grande consonância entre a valorização do processo de ensino e aprendizagem e a riqueza da interação entre alunos de perfis diversificados que passaram a se conhecer e a interagir a partir do curso. Por que isso? O Imagens do Povo não oferece turmas todos os anos. Como depende de patrocínios, os cursos acontecem apenas quando tem patrocínio. A última turma, infelizmente foi em 2012. Eles estão tentando buscar patrocínio para 2016 agora. Mas, na época, em 2012, nós recebemos 800 inscrições para o curso. E, dessas 800 selecionamos 80 alunos para fazer parte dessa turma que ficou por um ano em formação, com 600 horas de curso. Mas, claro, com prioridade para moradores de favela, pessoas de origem popular. Mas, também abrimos para universitários e outras pessoas de outras partes da cidade, enfim, para ter um diálogo, para ser um espaço de diálogo a turma. Então, esse



Grafitreiro Ben's, durante o 2º Circulando. Morro do Alemão, 2007.  
Foto Rato Diniz

espaço de diálogo é que eu acho que contribui muito na riqueza da troca. Mas, além disso, esse curso tem uma parceria com a UFRJ então, os professores que foram dar as aulas também são professores universitários. São todos professores superexperientes, com muita bagagem e os cursos são de excelência. Então aqui, em 2012, que foi essa última turma, na verdade foi um projeto piloto da Secretaria Especial do Desenvolvimento Econômico Solidário, a SEDES, com intuito de fazer um exercício de multiplicar a Escola dos Fotógrafos Populares em várias favelas. Sendo que eles abriram para as favelas que receberiam esse curso para não só ser fotografia, a matéria, mas poderia ser como o [MUF] que foi quem recebeu no Cantagalo, preferiu trabalhar com a questão da cultura pensando nos museus, museu aberto do museu do Cantagalo e Manguinhos trabalhando a questão do vídeo, do audiovisual. Mas, todo conteúdo ligados aos direitos humanos e toda essa estrutura continuava com o que a gente chamou de núcleo comum que trabalhava em comum nas três comunidades. Então, na Maré, nós tivemos também esse curso, mas dando continuidade ao que já acontecia, do Imagens do Povo ligado à fotografia. Esse curso teve uma coordenação geral da secretaria através da Cristina Chacel e a coordenação executiva e acadêmica do Dante Gastaldoni que fez toda a estrutura acadêmica dos três cursos, com a consultoria do João Roberto Ripper que foi o fundador do programa Imagens do Povo. No núcleo comum, que estavam nessas três comunidades, as aulas tinham direitos humanos com direitos civis, políticos e sociais; direito do consumidor, direito à cidade e à comunicação. Ciências Humanas com Filosofia, Ciências Políticas, história do Rio de Janeiro, Geografia Humana, antropologia do consumo e Psicopolítica. História da Arte, que é um curso que trata desde a pintura rupestre até ao *full HD*. E, na Maré, tem um conteúdo específico que seria a linguagem fotográfica com um breve histórico da fotografia, anatomia da câmera fotográfica, sistemas de controle. Aí realmente,

trabalhando sobre a questão da fotografia. Características técnicas e estéticas da objetiva, sobre grãos e pixels, luz ambiente e flash eletrônico, a narrativa fotográfica na ótica dos direitos humanos, como uma fotografia do Bem Querido que é organizada pelo Ripper e essa oficina ele organiza em vários lugares. Ele também apresentou na Maré. A fotografia como instrumento de transformação social e, a imagem da cidade e da favela. Dentro da questão técnica também teve o tratamento de imagem, o tratamento e edição de imagens a partir dos programas Photoshop e técnica fotográfica com prática, com saída fotográfica, edição coletiva e visitas às exposições. A gente fez várias visitas também complementando a formação. Nesse sentido também muito me faz pensar na questão do fotoclube, que a gente acabou de conversar. Enfim, dentro do trabalho do programa os alunos têm liberdade para desenvolver os seus ensaios, formar os coletivos independentes e esses coletivos também alimentam o programa, tem independência e assim formam uma espécie de rede. Nos coletivos não participam só pessoas do programa. Participam pessoas de fora, têm formas de difusão, seus sites independentes e também tem o site do programa que divulga isso tudo e, claro, estão superconectados com tudo o que acontece na cidade. Aqui uma fotografia do Rato Diniz, do William. Então, todo esse conteúdo vai sendo trabalhado desde conversas, formação técnica, conversas sobre esse conteúdo, pensando qual o destino desse material, como que a gente pode trabalhar e difundir esse material e o que ele está trazendo e discutindo a cidade. Como está repensando a cidade e esses horizontes todos. Enfim. A minha experiência no programa foi pensando a fotografia, como pensar ela como objeto? Como pensar ela como objeto? Como pensar ela como uma forma de difusão? Os principais temas que estamos falando são áreas populares e tudo o que está acontecendo em relação às favelas. O tema das remoções entre 2010 e 2013 foi um tema superforte. A gente vem falando de um tema mais político, mas as remoções continuam um tema marcante com muitos e muitos ensaios e pesquisas nesse campo. Mas, também com fotos sobre o cotidiano, com as pesquisas de cada um. Aqui são os exemplos do pinhole que é um curso para crianças, organizado pela Tatiana Altberg. E, aqui é a exposição que realizamos do curso de fotografias para pessoas com Síndrome de Down. Não vou me alongar mais. Acho que a gente pode abrir para perguntas. Bom, porque ao contrário dos meus colegas, eu não sou professora e tenho muita dificuldade de falar em público e desenvolver por livre e espontânea vontade. Então, aceito perguntas para a gente trabalhar os temas que vocês tiverem mais interesse em aprofundar. [Aplausos]

**Pedro Vasquez** — Vamos fazer uma inversão. Como Luiz Guilherme Vergara chegou depois de enfrentar um engarrafamento de mais de duas horas, vamos o deixar falar, porque temos que respeitar o horário draconiano da sala. Então deixaremos que ele fale e depois chamaremos Joana de volta para, só então, abrir para as perguntas. Tudo bem? Combinado assim? Vamos lá Vergara. Devido ao adiantado da hora e ao inesperado, mas foi bom porque eu já estava achando que o Vergara nem ia mais chegar. Graças a Deus ele conseguiu chegar, então vou sintetizar sua apresentação: Luiz Guilherme Vergara é diretor do Museu de Arte Contemporânea lá de Niterói, pela segunda vez. Ele já havia sido diretor antes, e agora retornou na atual gestão municipal, em que o MAC está empreendendo inclusive um trabalho de reforma e restauro da sua estrutura. Por outro lado ele também é professor da Universidade Federal Fluminense, a UFF. Vou passar direto a palavra para o Vergara que



vai efetuar, conforme estipulado no programa, uma relação entre o diálogo, ou da presença da fotografia, e as artes plásticas, fechando assim essa visão oníabrangente da fotografia desde o século XIX até agora, ao século XXI.

**Luiz Guilherme Vergara** — Boa noite a todos. Primeiramente eu queria pedir desculpas. Sinceramente, quase que eu nem chego mesmo. Foram duas horas de viagem para chegar aqui, do MAC Niterói para cá. E, trocando mensagem com a Joana, eu estava crente que eu estava chegando e aqui estava interdito e tive que voltar pelo Campo de Santana. Só para dizer meu estado um pouco nervoso. Peço mil desculpas. Um pouco dessa história — agradecendo ao Pedro Vasquez que eu já conheço há bastante tempo. A gente tem algumas comunhões de interesses que não vão ser tratados hoje aqui. Mas, fico muito contente com esse convite. E, com a Joana, e a razão de eu estar aqui é muito mais pela Joana... Eu convidei a Joana para trabalhar comigo lá no MAC Niterói — espero que ela volte, vamos ver! [Risos] — E, a experiência dela como curadora de fotografia e, além disso, empreendedora de uma visão de fotografia que me interessa muito, de produção. Então, a conversa que a gente tinha era a seguinte instigação — quero agradecer também o Wilton Montenegro, [Risos] Elisa, Gilvan e Paula Kossatz que nessas minhas últimas horas colaboraram para atualizar certas questões que espero que eu possa comentar. Mas com a Joana eu tinha a seguinte instigação e que serve para vocês também. Podemos ter um acervo de fotografia no Museu de Arte Contemporânea? E que, não necessariamente, seja o acervo da fotografia impressa? Podemos ter um acervo de fotografia com direito de uso para exposição? E, a partir de agora pode ser digital? Quantos aqui são fotógrafos que trabalham com fotografia, câmara e produção digital? Podem levantar o braço, por favor? Quem não levantou o braço significa o quê? Você! Então, a pergunta é qual o produto final do trabalho de vocês? O produto final é um arquivo digital? Então eu posso fazer uma aquisição para o Museu de Arte Contemporânea de um arquivo digital seu? Responde para Joana isso, por favor! [Risos] porque isso é uma questão instigante que às vezes a gente ficava lá “mas, isso é complicado, é complexo!”. Então, isso é parte da conversa e eu falei “Pedro, a gente precisa conversar sobre isso que é o que é o produto final”. E aí, conforme veio esse convite, o que vou apresentar para vocês talvez é uma história um pouco dessa relação e dessa trajetória da fotografia com alguns artistas. Eu vou mostrar aquilo que me chama atenção, como seria para mim uma coleção, uma curadoria talvez e aí vou usar um termo que a gente está conversando, um termo do André Malraux, que ele tem um texto chamado “Museu sem paredes”, em que ele fala da fotografia também para as publicações, assim como você tem essa publicação maravilhosa e você pode ter aqui nessa publicação fotos, digamos, pessoas que trabalham em periferia em todas as grandes capitais do mundo que tenham mais de 1 milhão de habitantes. Aí você tem diversas regiões, eu posso fazer um livro de fotografias de vários lugares do mundo de pessoas que moram em condições precárias e tenham menos de 30 anos. Então, a ideia do André Malraux é que aqui seria um museu sem parede, onde você atravessa esse mundo e coleta fotografias com detalhes. Eu posso trabalhar certas curadorias. Mas, ele conta um pouco a história dos museus e aí me interessa nessa introdução, que a formação do olhar da arte acontece com a história dos museus. Então, essa formação para o bem ou para o mal tem suas complexidades. No momento em que um altar de 1500

ou 1400 vai ser deslocado da Itália para o Metropolitan, em Nova York. Ali tem um problema. Ele é deslocado com a parede inteira, como se fosse aquele portal é deslocado e você vai ver — tenho uma imagem até sobre isso. Aí surge um problema. Mas, o acúmulo do deslocamento desse olhar estético forma a história da arte. Então, eu entro em salas e tem um autor chamado Nicholas Serota que no momento do século XVIII para o século XIX e aí na Inglaterra vai começar a surgir pessoas que vão organizar salas nos museus, pintura veneziana, 1400. Outro lá da outra sala, digamos assim, com um determinado Barroco. E aí você vai ter um olhar que vai se formando por uma narrativa de um curador que associa obras. E essa apreciação estética, essa musculatura vai se acumulando pela sociedade. Vai sendo construído aí um efeito estético que tem um certo preço. O André Malraux vai falar que o preço disso — se aproxima um pouco com Walter Benjamin — é que o valor dessa experiência está deslocado da história. Isso é uma questão. O deslocamento da História é o seguinte, você vê um Rembrandt,, ele está pintando uma cena de 1600 e você vai apreciar luz e sombra, composição. Mas, você não vai se interessar que narrativa histórica, quem são esses sujeitos da história. Então, esse afastamento entre a experiência estética e a história é fato que vai ocorrendo. Eu coloquei para o contemporâneo essa pergunta: o que significa expor? Por que museus? Relicários de matéria e memória, coleção de experiências. Essas são as instigações que habitam para eu pensar museus. Lembro, eu não sou um especialista de fotografia. E, detalhe, nesses grandes museus — e nesses grandes museus que digo é o MoMA, em Nova York, ou o Pompidou, em Paris — existem curadores especializados em fotografia, curadores especializados em obras de escultura, outros curadores especializados em obras sobre papel. Então, o que o contemporâneo traz é exatamente o borrar dessas categorias. Então, ainda existem sim curadores especialistas em fotografia, na guarda desse material, no cuidado com esse material, em que ele está produzido e na história. E aí vai, meu conselheiro que está aqui de plantão, o Wilton [Montenegro] essa conversa é muito interessante. Eu não gostaria de colocar uma posição determinística. Nada disso vale mais. E, durante essas duas horas de engarrafamento, eu gravei a conversa com ele. Tive duas horas com o Wilton pensando na nossa conversa que a gente teve ontem. E, essa instigação, o que vale então? Estamos ainda preocupados com a duração daquilo que a gente está imprimindo? Existe ainda uma crença de que uma impressão fotográfica no papel algodão vai durar quantos anos? E qual é a outra nossa crença? Os arquivos digitais nossos vão durar quantos anos? Esse Pen Drive aqui com determinado tamanho de arquivo, quanto tempo ele dura? O HD aqui, quanto tempo? Nós estamos com uma crença completamente vulnerável no futuro. Então, esse seria o ponto, digamos assim, de iniciação. Agora, questões, por exemplo, que eu vou tratar um pouco é esse momento da crise da obra prima, da obra única, do que é o original, mas também junto com isso da crise do autor. E será que a gente está vivendo outro momento atual - vendo ali as imagens que a Joana apresentou — que seria um retorno? Depois da ironia de artistas se apropriando de arquivos que eu vou percorrer um pouco, um retorno de um artista fotógrafo e tudo, engajado direto no mundo, nas ocupações, nessas transformações? Que momento é esse dos artistas e que usam fotografia? Nessa trajetória se eu fosse fazer meu museu imaginário, eu gostaria de ter o Gordon Matta Clark. Aqui tem uma série de obras dele que essas são fotografias e essas fotografias são resultado de uma intervenção ur-

bana e venham, vejam uma qualidade fotográfica fascinante, mas também uma experiência fascinante. Aí você tem do outro lado, do lado de cá, você tem e eu gosto muito dessa situação que é a foto daquele recorte da intervenção urbana provavelmente isso aí foi Nova Jersey e aqui tem o que ele retirou. Esse sujeito faz parte de uma revolução. Muito interessante que eu botaria no meu museu imaginário. Aliás, em 1997-1998, nós trabalhamos com a Mary Jane para tentar – vai ser também no meu livro imaginário — uma exposição que seria um paralelo entre Gordon Matta Clark e Hélio Oiticica. Bom, essa é outra obra do Gordon Matta Clark e o que é a obra? Foi exatamente, ele faz um vídeo cortando essa casa, é todo gravado e tem uma alta qualidade de registro. É uma palavra complicada e eu fiz essa pergunta a alguns artistas. Graças a Deus todos responderam. Como você trata a fotografia? E registro de uma performance, é o registro de uma experiência ou é o corpo da obra mesmo? E as respostas não tiveram ou. Tiveram e. Então no caso do Gordon Matta Clark é registro, é obra também. Então, nesse percurso eu fui pensando nessas trajetórias. Aqui tem uma famosa experiência, Antônio Manoel, isso é de 1970, mas o que vocês estão vendo já é o refazimento da obra. Isso aqui está na Bienal de São Paulo O Corpo Obra. É uma fotografia do registro da experiência dele e tem todo um trabalho, uma questão crítica que ele faz de ser rejeitado de um salão, mas ele também incorpora nessa obra, digamos assim, um desmonte, desconstrução do valor da crítica e também do valor, do sistema, digamos assim, oficial das artes. Mas, a obra conta uma história e a fotografia está aí incorporada. Essa fotografia já tem uma vida própria, essa obra você pode sem saber a história dar de cara com essa obra porque ela alerta uma situação que é “Obra Corpo”. E, o próprio artista se incluindo na experiência. Dentro desse sentido, mas outro conjunto de obras do Antônio Manoel que é interessante a gente perceber porque ele está se apropriando de fotos de um jornal e está fazendo esse trabalho maravilhoso desloca para essa situação, mas ele coloca essa cortina preta e o espectador tem que levantar a cortina. Ele não é o autor da fotografia, mas ele é o autor do discurso. Então, vamos pensar juntos? O fotógrafo. E qual a passagem do fotógrafo para o artista? E, esse artista como um produtor de discurso? O termo discurso surge talvez com Foucault. O discurso é encarnado em situações. Então, digamos, essa obra, de acordo com o contexto que ela se apresenta e de acordo com sua interface, ela assume cargas temporais ou de temporalidade. Note bem, eu posso dizer essa obra aqui, em 68, ela poderia ter sido de 2013, concordam? Ou poderia ter sido de Curitiba, recentemente. Então, tem outro dado entre registro e futuro. Tem mais. Sempre quando a gente pensa nesse sentido a gente vai pensar então que constelações de artistas estão trabalhando aí. Certamente nos vai remeter a Andy Warhol que ele pega uma série de fotos que são de jornais de acidentes de carro, de tragédias. Depois tem outra foto que vai pegar uma série de fotos de desaparecidos e perseguidos políticos. Então, ele já não está mais sendo produtor do clique. Mas, o artista então é um produtor de discurso, de narrativa. Ou de uma estrutura de comportamentos que gerem narrativas. Certamente a gente pode já falar de artistas que vão buscar álbuns de fotografia. E aí na nossa conversa a gente vê aqui vários artistas. Já não são autores do clique, mas autores de composição de discursos. E, eu chamo essas obras de um corpo de múltiplos corpos, ou uma voz de múltiplas vozes. Certamente aí — e me chamou muito bem a atenção o Wilton [Montenegro] — o Cildo Meireles faz uma convocatória, assim como ele fez também o desvio para o verme-



Foto Fabian Alvarez

Luiz Guilherme Vergara

torização para fotografar nessas grandes catedrais. Mas, o que ele está também, colocando é o outro lado da grande arte. E, ele está mostrando uma contemporaneidade nos rituais dessas catedrais da arte. Então, esse fascinante mundo, talvez massificado, dos turismos que ocorrem. Mas, ao mesmo tempo, justapondo a temporalidade da obra de arte, seja aí do Velásquez e esse comportamento que ele é universal. Está em todos os lugares. Detalhe que eu estava falando aqui do Rafael, deslocado de um altar e aí você vê a obra deslocada da relação do sagrado, da oração, da história e esse clique desse momento que vocês veem uma pessoa interagindo com essa proximidade de obra. Então, dentro desse percurso já é outra categoria de artista que está se desdobrando dentro desse espaço. Bom, Miguel Rio Branco é outro artista da fotografia que faz um discurso interventivo, um discurso que se apropria da própria arquitetura, criando múltiplas temporalidades. O trabalho dele me encanta. Ele tem agora uma exposição na Casa Daros que tem aquela música do Erik Satie. Ele é um compositor e está usando já outro elemento que é a música. Mas, ele constantemente coloca essas projeções em materiais em que a parede, os ambientes, os espaços entram na própria imagem. Então, o que ele está construindo? Ele está construindo uma atualidade a partir das imagens. Como é que pensamos isso em relação a esse museu contemporâneo das fotografias, dos usos das fotografias, das práticas com as fotografias? E aqui está Carlos Vergara com uma instalação chamada liberdade, com a implosão da [do Complexo Penitenciário] Frei Caneca. Ele faz um acordo antes da implosão, vai depois lá e fotografa logo após a implosão da Frei Caneca. E, ainda assim negocia para ter as portas do presídio, as portas das celas. Essa instalação esteve em diferentes lugares, teve aqui no Parque Laje, teve no pátio do MAC e, de acordo com o lugar ele vai compondo essa estrutura. Aqui já tem outro tipo de trabalho do próprio artista, de uma outra fase que já são essas relações de fotografia mesmo, clássica, onde tem uma semântica histórica e crítica de acordo com a época, que é o caso do Cacique de Ramos também e esse olhar mais fotográfico que cria metáforas. Ele olha e perce-

lho. É uma convocatória que ele pega álbuns e vai recortar, vai anular a autoria. O que vocês veem aí, praticamente, é azul. Então, você não vê mais uma foto, um clique. Então, nesse museu imaginário eu vou chegar também ao Thomas Struth. Esse sujeito consegue captar uma coisa que todos nós temos o desejo. Até muitos de nós, quem está lá no MAC vê isso, mas ele faz os grandes museus, fotografias do comportamento das pessoas nos grandes museus. E, aí estão as famosas *Las Meninas*. E, ele já é um grande nome, então ele consegue au-

be metáforas de situações bem ambivalentes. Esse é um tipo de trabalho que também me interessa como contemporâneo. Aqui está Rosangela Rennó. É a artista que faz busca em arquivos. Em cada trabalho dela ela vai mergulhar em questões muito específicas de um arquivo, seja de um caso randômico, seja a partir de sinais que eram investigações de casos de criminosos e suas relações de sinais na cabeça. Então, a questão de arquivos que não são propriedades do artista, mas que eles são coletores, também nos interessa como um dos estudos desse museu imaginário da fotografia para o contemporâneo. Esse é outro trabalho da Rosangela Rennó que é, mais uma vez, operários mortos em uma construção em Brasília... Ou seja, todo mote de um arquivo pode se tornar uma instalação. E aí eu volto ao contemporâneo. O contemporâneo seria essa atmosfera que a artista concebe, seja Miguel Rio Branco... Então, vocês veem aí uma atmosfera tensa. É esse sentido. O artista seria não só o autor do clique, mas o autor de uma atmosfera que varia em cada instalação, em cada arquitetura. Nessa trajetória, se a gente está falando de artistas que coletem álbuns em acervos, certamente, antes deles está Christian Boltanski. E o trabalho dele é exatamente colocar essas questões de uma Europa sofrida ou desses álbuns ainda antes dos selfies, antes da câmera digital. Então, o artista cria essa multiplicidade de bombardeio, de acúmulos, de relações onde esse artista te coloca diante de um pensar sobre a humanidade e onde o artista não tem a centralidade da produção desse imaginário. Tem um autor que é o Appadurai que ele coloca em questão se hoje, com o advento das câmeras digitais e celulares, o surgimento dessas máquinas que todos podem ter e fazer suas imagens, fazer seus álbuns e “facebook” e compartilhar imediatamente, gerar comunidades de partilha dessa produção sem ser, digamos, artistas tradicionais, oficiais do recurso, desse circuito da arte, Appadurai coloca em questão então uma revolução que está em processo agora. As novas tecnologias chegam até a classe C, todas as classes estão produzindo narrativas e imaginários. Então, há uma polifonia e simultaneidade de mundos e esse bombardeio de imagens e muitas vezes essas imagens não tem tempo de colagem de densidade ou de espessura de produzir narrativa. Então aí, voltamos ao Walter Benjamim que ele vai falar que estamos com carência de experiência porque experiência está ligada à narrativa. Então estamos todos viciados em clicar e não necessariamente ver o que a gente clicou. São dez para as oito — são instalações desses álbuns impressionantes do Boltanski que pode se ver uma relação com a Rosangela Rennó. Recentemente eu estive em Chipre e via a palestra dessa, digamos assim, cipriota, eu nem conheço, não é famosa, mas tem um trabalho de pesquisa e ela é artista e fotógrafa. Eu tive uma conversa com ela que quando eu fui falar do fim da fotografia e ela quase que me bateu. Não me recordo agora do nome dela, mas uma das pesquisas dela é sobre questão dos museus no Chipre, com narrativas e pontos de vista diferenciados entre turcos, os gregos e os próprios locais e a relação dos memoriais de guerra e trauma. O que ela coloca então — notem bem — é que aquela disposição que a gente vê aqui que é uma disposição de uma ordem minimalista, uma obra colocada para aquilo que é randômico. Então, você tem um jogo de ordem, ao mesmo tempo, um sorteio randômico dessas imagens. Ela vai falar dessa ordem, ao mesmo tempo e o que tem ali é imagem de soldados que morreram nos eventos de 1974. O museu está provocando uma ideia de paz e homenagem à liberdade. Porém, essa mesma história é contada por outro museu de forma oposta. Então, aqui mais uma vez não é um arquivo usado em

nome de um artista. É um arquivo usado em nome de uma memória coletiva e não com a proposta, digamos, de ser autoral de um artista. Mas, ao mesmo tempo vocês veem a estética usada é a mesma da Rosangela Rennó. Aí tem mais outros casos onde você tem narrativas traumáticas, organizadas da mesma forma em que você vê a Rosangela Rennó. O que eu estou querendo pensar, já voltando ao André Malraux, que se há um surgimento na história desse lugar chamado museu, um lugar que tenha contato com a história, se por um período de 200 anos talvez a estética tomou conta e se afastou das questões históricas, em nome de uma degustação estética. E, será que a gente não está vivendo um momento de retorno a essas relações, sejam elas biográficas, sejam elas coletivas? Então, aí tem o trabalho do Gilvan que ele mandou e eu achei fascinante, que mostra ele próprio quando criança brincando de fazer discurso e o pai dele nessa composição fotográfica recém falecido. Mas, o suporte, para meu museu imaginário, ele é um fotógrafo que faz *assemblage*. O suporte disso seria original, a foto não. Eu não teria um conjunto. Se eu quiser fazer uma tiragem isso volta ao conceito de obra prima. Esse é outro conjunto de obras dele que ele faz uma *assemblage*, ele constrói isso. É uma fotomontagem com pessoas relacionadas à tortura e imagens sagradas. E, a fotografia é uma construção do real. Expressões do Wilton se remetendo aos filósofos. Quer dizer, o que o artista está? Está produzindo uma narrativa e não está reproduzindo o real. Só para continuar minha viagem, em homenagem a Elisa Magalhães que ela ofereceu essa proposta lá para o MAC e tudo, ela expôs esse trabalho A vida dos outros, esse voyeur. Ela fotografa isso, parece que é da janela da casa dela e, ao mesmo tempo, como ela concebe essa exposição para as pessoas circularem com o corpo dentro de uma relação espacial flutuante. Então, mais uma vez é essa borda entre fotografia e instalação. Eu vou concluir com essa jovem que eu reencontrei agora. Ela foi minha aluna, mas não de arte, foi minha aluna na escola fundamental e hoje ela é uma... Nem sei como defini-la. Eu perguntei a ela “você se define como artista ou uma agente política engajada?”, é a Paula Kossatz, não sei se vocês conhecem. O trabalho dela está ligado ao que está acontecendo hoje e ela não tem distância da fogueira da realidade. Então, penso e provoco. Em que momento nós estamos vivendo em que o artista e o fotógrafo estão compondo e construindo outra narrativa, mas completamente, existencialmente, engajada e politicamente engajada na situação. Não há distância com a realidade. E, por último, são as situações que a gente está vivendo constantemente que é o que ela chama de turismo, coreografia de turistas. Seja em qualquer lugar do mundo vocês veem essa avalanche de pessoas e suas câmeras circulando aí. Pergunto: isso não afeta a distância? Qual vai ser a distância e potência para o artista que usa a fotografia e para todo esse universo de circulação de imagens? Mais ainda são os casos e esse aqui é do Anthony Gormley que a própria câmera fotográfica faz um jogo de estruturas de comportamento onde as pessoas se jogam diante das situações para posar do lado de um discurso artístico. Mais uma vez o que significa isso? O que está ocorrendo nessa situação tão contemporânea onde, provavelmente esse sujeito nem sabe quem é Anthony Gormley, mas interage ali de uma forma lúdica. Que mundo é esse? Eu tinha mais algumas imagens para colocar, mas dentro disso aí, por mim, estou pronto para qualquer pergunta e para não responder também! Obrigado. [Aplausos]

**Pedro Vasquez** — Primeiramente, que euro agradecer ao Vergara por esse verdadeiro esforço de reportagem porque depois de uma experiência dessa aflitiva de ficar com aquele horário marcado, preso, ter a disponibilidade de falar tudo isso e falar tão brilhantemente, é muito significativo. Então, muito obrigado, em nome de todos nós. E quem tiver poucas perguntas, infelizmente, por causa da hora, mas não se preocupem não porque não só dessa apresentação, mas de todas as outras, várias perguntas, certamente, vão ficar remoendo na cabeça de vocês. E, a ideia desse encontro aqui hoje, que a gente chamou de curso, mas pode ser uma experiência também, é suscitar exatamente, perguntas, questionamentos e ligações entre as coisas que ocorreram. Não teve uma preocupação histórica, mas teve uma preocupação sim, passar pelos três séculos nos quais a fotografia — não de forma linear — existiu e existe e, conforme eu disse há a transcrição depois que vai servir justamente como material de referência. E, todo mundo que está inscrito será notificado para buscar de graça, naturalmente, o seu exemplar, que vai servir como um prolongamento dessa experiência e desses questionamentos. Então, alguém deseja falar alguma coisa?

**Douglas Fasolato** — Joana, eu sou o Douglas, diretor do Museu Mariano Procópio, museu clássico, museu enciclopédico e hoje nós tentamos fazer uma ponte do passado, presente para o futuro. Aí eu queria saber a experiência, qual o resultado com os alunos, é recente também a questão da inserção deles, a questão do direcionamento futuro. Mudou a vida deles?

**Joana Mazza** — Claro que abre novas possibilidades. O curso tem a pretensão de alcançar pessoas que não teriam acesso a um curso profissionalizante com equipamento profissional. Então, claro que isso abre possibilidades e pode vir a mudar. Inclusive ele tem essa pretensão também de abrir possibilidades. Mas, existe um desejo anterior dele. Já entram querendo, desejando, não é uma coisa que a gente está criando neles. Já tem esse desejo e a gente dá potência. Então, acho que o mérito do curso é mais nessa potencialização de uma coisa que já é latente. Até uma coisa que eu ia comentar e acabei esquecendo, na inscrição de 2012, quando tivemos os 800 inscritos, a maior parte é de moradores de favelas e áreas populares, enfim, mas a maior parte já tinha um trabalho em fotografia. Claro, tinha casos que não tinham. A gente tentou atingir a todo mundo de certa forma dentro do possível. Mas, foi até surpreendente por tudo que eu já ouvi, nos anos anteriores de inclusão visual — que eu assisto os encontros de inclusão visual desde 2004 — e eu sinto que existe de fato uma mudança radical entre 2004 e 2012 que foi quando a gente fez esse levante de inscrição. Na verdade a sociedade está lidando com a relação da imagem de uma forma muito rápida. Acho que é assustador inclusive de 2012 para cá também existem muitas mudanças, mas enfim.

**Luiz Guilherme Vergara** — Embora, não seja diretamente essa... A questão da cultura visual e do papel da imagem hoje em dia é um fenômeno que a gente ainda está no meio dele. A questão da imagem, a gente está tento lá no próprio Paulo Batelli, uma relação um para um com o jovem da comunidade que é o Jeferson, eu ia até trazer imagem dele, mas o que está acontecendo — voltando um pouco, alguns teóricos e tudo — esses jovens estão produzindo narrativas, estão produzindo histórias. Então, ali é uma situação de fissura de ser apenas consumista de imagem para



Joana Mazza

ser um produtor dessas histórias. O fato realmente do trabalho do observatório é um fenômeno que a gente tem que prestar atenção.

**Douglas Fasolato** — O Museu Mariano Procópio está fechado. Acho que o seu problema de vir até aqui, sua aflição de duas horas deve ser, com certeza, menor que minha aflição da gestão. Mas, como estamos resolvendo o diálogo com o público? Uma das fontes, como o museu foi fundado por um fotógrafo amador, como o museu tem um acervo de 35 mil imagens que não era bem trabalhado, não se chegava à população, nós começamos a ter ideias baratas de custo, mas de essencialidade de despertar. Com a fotografia oitocentista, uma narrativa, por exemplo, que é uma das exposições de um projeto nosso chamado o museu vai à escola. Então, enquanto eles estão vendo os índios Botocudos do Ferrez, quando eles estão vendo as fotos dos tipos da Bahia ou dos negros do Henschel, isso tem dado um resultado tanto nas escolas públicas quanto nas escolas particulares da elite também querem as exposições, que são reproduções sobre PVC, mas elas dão resultado como se fosse uma grande exposição. E aí as narrativas é que são interessantes com um trabalho pós a exposição. Então, a fotografia oitocentista que nós pensávamos que não fosse causar essa reação, ela está provocando uma grande reação e às vezes ela está causando mais resultado do que uma exposição de reprodução de pinturas de um grande pintor.

**Pedro Vasquez** — Alguém mais quer fazer uma colocação, uma pergunta?

**Pedro** — Boa noite, meu nome é Pedro. Eu dou aula em uma ONG chamada Espetáculo que fica ali no Cais do Porto, dou aula de iluminação então eu entendo o que a Joana fala. E, a princípio, a gente começou uma turma nova agora de iluminação e eu sinto às vezes um pouco de resistência. Eu queria saber da Joana se ela também sente essa resistência e se o Guilherme já teve contato e já sentiu resistência com



esses novos jovens, por acharem que por virem de comunidade, não podem ir além do que qualquer outra pessoa. Eu queria saber a opinião de vocês.

**Joana Mazza** — Olha, na verdade, quando uma pessoa entra no *Imagens do Povo* já entra com uma perspectiva assim, a gente tem um discurso o tempo todo que é o do empoderamento, você pode! Então, o *Imagens do Povo*, quando ela entra ela já entra sendo convidada a conviver com esse universo desse empoderamento. Existem muitas barreiras. A gente também contrata sob todas as barreiras sociais, a gente trata isso de uma forma muito direta de como a gente pode fazer esse material ser aceito e se tornar visível. Que não é só ser uma imagem, tem que se tornar visível. Então, como você faz a área popular do Rio ter uma visibilidade sob o aspecto humanista? Essa é a base do programa. Então, todas as aulas de Direito, Direito à Cidade, Direitos Humanos, são no sentido de trabalhar e aprofundar uma formação sobre esse pensar. Qual é o papel da pessoa? Por que ela está ali? O que ela pode contribuir para a cidade? o que ela pode contribuir na sua formação, no seu ensaio? É claro que cada um é um, cada um vai reagir a sua formação de uma forma diferente e essas diferenças tem que ser respeitadas. A gente tem muita diversidade de pensamentos dentre as pessoas que fazem parte do programa. Mas, o que eu acho que para mim é muito enriquecedor é ver esse espaço onde existe essa intenção. A gente tem uma cidade com muitos problemas sociais que na verdade até hoje são invisíveis. E, como tentar dar visibilidade a isso de uma forma humana? Então, é um desafio. E é um desafio para eles também, claro. E como tornar isso sustentável para eles? Como tornar sustentável em longo prazo até para o próprio aluno? Faz parte dos inúmeros desafios que o projeto tem.

**Pedro Vasquez** — Deixa só eu explicar uma coisa que você não explicou, mas é importante. O MAC, para quem não conhece, tem o Macquinho que trabalha diretamente com a comunidade e tem dentro do próprio museu um projeto educativo permanente. Não é uma coisa só ligada a uma mostra transitória. Então, também tem um trabalho social muito importante nesse lado da educação.

**Luiz Guilherme Vergara** — Mas, a sua pergunta é muito boa, porque quando a Joana foi para lá a gente primeiro fez uma exposição de todo o trabalho do observatório, de diferentes frentes, não só da fotografia, com intuito de levar esse capital do trabalho deles. É um capital já, está girando, tem uma energia. A gente não conseguiu implementar esse capital de giro cognitivo, afetivo que está no laboratório, no observatório, que não é só esse. Tem várias frentes de atuação. Eu acredito muito e, acredito que nosso querido aqui também, energia psíquica, um ambiente produzindo! Você entra no observatório parece que você entra numa tensão porque ali fora, cara, você não acredita no que tem ali dentro. É como se o ser humano fosse — como estão aqui nesse ambiente todos vocês e isso atrai pessoas. Então, se você não consegue chegar a isso é que nem fazer um bolo, você tem que produzir. Ou o dínamo de uma bicicleta que quando se move acende a luz. Então, sim, tem resistência sim, como você começar é muito difícil, mas a gente precisa de uma injeção para descolar todas as pessoas e interações sociais e políticas das demandas mais imediatas que eles têm. Então, é o pai que não vai deixar o garoto deixar de fazer entregas na farmácia se não estiver

ganhando dinheiro. Então, você está lá na Espetáculo, que tem um trabalho já com um giro interessante, a Anita Sobar trabalhou lá, dava curso de fotografia lá...

**Pedro** — A Anita é minha amiga e inclusive eu fui aluno da Espetáculo e voltei agora como professor. Mas, eles me veem muito como uma figura de destaque lá porque eles acham que é uma realidade ainda muito longe da deles.

**Luiz Guilherme Vergara** — Corretíssimo. Mas, tem que reconhecer a dificuldade. Até quando a gente tentou aplicar para recursos, a Joana, a gente levava o projeto lá para as autoridades, você tem que ter um capital inicial. Agora, o que eu estou falando do Jeferson é um orientando meu do mestrado, Paulo Batelli e ele dá aula na Urca e não conseguiu atrair estudantes. Até que ele deu de presente uma câmera para um jovem do morro. Então, está um para um o trabalho. E, talvez, esse um para um vai se multiplicar, porque eu quero fazer uma exposição dele. E, aí você abre um canal de fissura, porque não é fácil, dentro dessas camadas você descolar. Então, aqui já tem um campo de energia e um capital social muito rico. Eles são narradores, têm um trabalho forte, então eles podem servir como um carvão ativo para a gente. Então, é importante a gente reconhecer as dificuldades, mas não desanimar. Eu estou superanimado com um [risos] que é diferente do trabalho deles. Mas, eu acredito que às vezes com um, esse um alavanca um processo de referência e vai construindo o futuro. Obrigado pela pergunta.

**Pedro Vasquez** — Mais alguém quer fazer alguma colocação? Então, vou concluir com uma boa notícia que vai ter o sorteio do livro e também falar o seguinte, o Vergara mostrou o trabalho do Carlos Vergara aqui com a fotografia e no próximo *FotoRio*, 2016, aqui no Oiticica, lá em cima, a gente vai fazer uma exposição grande dele com as três salas exatamente só voltado — porque o trabalho dele é muito vasto, muito multifacetado e o *FotoRio* tem, obrigatoriamente, esse foco só voltado para a fotografia — só com o trabalho dele fotográfico ou utilizando a fotografia como suporte de criação, que entra nessa perspectiva de expandir, cada vez mais, o horizonte do *FotoRio* para não ficar marcado só como uma... Existe uma predominância no momento, do documental. Mas, não é esse o propósito, ao contrário, é de tratar a fotografia em toda sua multiplicidade porque a fotografia, uma coisa que o [Hilton] falou ali, é interessante pelo seguinte, ela é perene. Não só ela é perene como ela é sempre atual e aí entra no que o Douglas falou. A arte, às vezes, você precisa ter uma bula, alguém que vai decifrar aquilo para você. Mas, existe em uma fotografia, de qualquer natureza, alguma parte dela que se comunica diretamente com o observador, sem necessidade de qualquer intermediação. É claro que, dependendo da complexidade, uma intermediação vai acumular camadas e mais camadas. E é por isso que é interessante que você vê a fotografia que ficava à reboque das artes plásticas no pictorialismo, hoje em dia deu a volta por cima e é dominante. Não só dominante nas ruas com aquele fenômeno dos turistas, do selfie, tudo isso, como dominante no universo das artes como instrumento de criação. Então, na verdade, contrariando algumas pessoas que têm previsões catastróficas, hoje a gente vive o momento mais interessante da história da fotografia, comparável só com o momento da própria invenção quando iam se sucedendo uma série de técnicas, daguerreotipia, ambrotipia, ferrotipia. Hoje, existe tudo isso sendo feito, daguerreótipos sendo utilizados

por artistas e o digital. Então, na verdade, esse momento é o momento que oferece mais riquezas de possibilidades e onde o papel na parede convive com essa imagem líquida, essa imagem digital. Diante disso, estou aqui com um grande dilema, como vamos processar esse sorteio? Tem alguém que faz anos hoje? Você tem o número?

**Ana Mendes** — Sim. Eu passei uma lista e as pessoas escreveram seus nomes.

**Pedro Vasquez** — Então, cada um fala um número.

**Pedro Vasquez** — Diga um número, por favor, Joana.

**Joana Mazza** — 10.

**Ana Mendes** — 10. Pedro Carneiro.

**Pedro Vasquez** — Está vendo a comunicação extra-sensorial aqui? Essa foi interessante hein!

**Luiz Guilherme Vergara** — Só um detalhe. Pedro, por curiosidade, na *Revista Mesa* esse trabalho foi feito na instalação do Ernesto neto e a Anita trabalhou com vocês. Não sei se você estava junto. Foi 2012. [Pedro inaudível] Que foi um grupo com a Anita que fotografou todo o registro dessa experiência que foi com cegos, na instalação do Ernesto Neto aqui na Leopoldina. Só por coincidência, foi muito rico aquela garotada entusiasmada, porque acho que é algo muito bonito esse apaixonamento.

**Pedro** — Eu vou dar aula sobre iluminação na fotografia. Então, abro o convite para quem quiser ir lá conhecer, quem quiser falar com o pessoal, eu tento sempre levar — acho que as aulas são muito chatas — pessoas mais interessantes para lá para falar para os alunos.

**Luiz Guilherme Vergara** — Número 15.

**Ana Mendes** — Gabriel da Silva Melo.

**Luiz Guilherme Vergara** — Então vamos lá, qual outro número?

**Pedro Vasquez** — 18.

**Ana Mendes** — Tiago Saraiva.

**Pedro Vasquez** — Bom, gente, então a gente não poderia terminar de forma melhor, ainda com brindes para a garotada. Merecem, merecem! Cada um merecia um, mas fica aqui o nosso brinde líquido, virtual, amoroso, transcendental, convidando a vocês para verem todas as exposições do *FotoRio*. Porque, realmente, em todos os lugares que vocês foram existem uma multiplicidade de mostras, no Centro Cultural Justiça Federal, no Centro Cultural Correios, no Museu de Arte do Rio. Lembrando que no MAR começa amanhã um encontro com uma palestra da Ana

Maria Mauad sobre inclusão visual. Para quem está ligado nessa temática é muito importante é o nono encontro já e tem duas ótimas exposições no MAR: *Rio, uma paixão francesa* e *Refúgio do olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn*. Aqui também, tem uma do Walter Carvalho, *Janus*, no andar de cima, tem uma parte do *Ser Carioca*. Tem *Ser Carioca* lá na Biblioteca Parque, tem no CCJF, tem Malta no CCJF, tem aqui o Bina Fonyat, uma exposição baseada nos três livros dele. Foi o precursor dos fotolivros que estão começando agora a ter um verdadeiro boom, mas o Bina foi um precursor na década de 1970, com essa trilogia que está aqui mesmo, aqui atrás. Vai ter ainda *Ser Carioca* no Solar Grandjean de Montigny, da PUC semana que vem. Os Autochromes da Fundação Albert Khan, Arquivos do Planeta, muito interessante. Era um milionário do bem que mandou gente fotografar o mundo inteiro. Eu fiz uma ressalva porque ultimamente a gente tem visto uns milionários não muito interessantes. Mas, esse foi interessante porque ele mandou fotógrafos para o mundo inteiro fotografar e fez um arquivo incrível do planeta, Archives de la Planète. E o Guran fez lá então, uma seleção sobre essas imagens. São os primeiros slides, os Autochromes que eram vendidos aqui, representado pelo Marc Ferrez, no Brasil, que era do Lumière, o inventor do cinema. O Marc Ferrez é explorador do cinema. Vai inaugurar no Centro Cultural Banco do Brasil na semana que vem, na segunda-feira. E, lá nos Correios também tem Zeca Linhares, Ana Carolina Fernandes, que é o resgate de uma fotojornalista muito forte, um trabalho justamente sobre aquelas manifestações de junho de dois anos atrás. E o Alécio de Andrade como eu falei com retratos. O Alécio foi o primeiro brasileiro a entrar na célebre agência Magnum, antes do Salgado, antes do Miguel Rio Branco. Ele teve uma trajetória de pioneiro semelhante à de Carmem Miranda, que abriu espaço para a música brasileira em Hollywood, e de Emerson Fittipaldi, que fez o mesmo no mundo da Fórmula 1. Foi um precursor que chamou a atenção da Europa para a fotografia brasileira, para a produção de um país que era completamente marginalizado até então no mundo da fotografia. E, outras coisas que eu vou deixar vocês verem a programação senão a gente não vai respeitar o horário que já estamos avançando. Até demais. Então, queria agradecer muito a paciência com esses imprevistos que a gente teve e marcar o encontro para o ano que vem. Estaremos aqui de novo com outra edição desse curso aqui. Muito obrigada a todos! [Aplausos]

Realização



Apoio



Produção



Patrocínio

